ИСКУССТВО КИНО

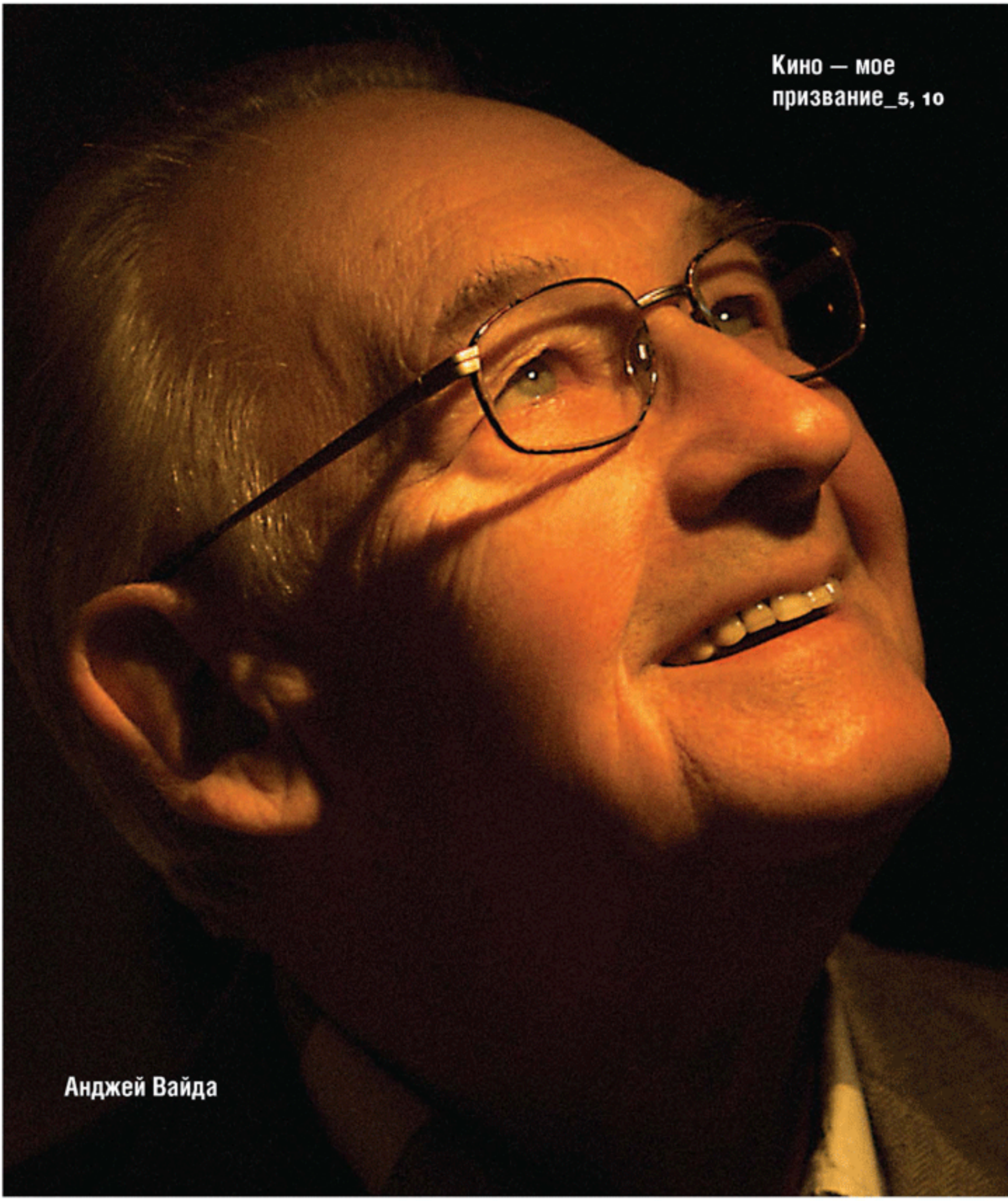
9

№9 **СЕНТЯБРЬ 2016** www.kinoart.ru

«В ЛУЧАХ СОЛНЦА» ВИТАЛИЯ МАНСКОГО_**27, 32, 36**

«КИНОШОК»: ПРОЩАНИЕ С БОЛЬШИМ БРАТОМ_**45, 53**

НИКОЛАЙ ДОСТАЛЬ. ВОЙНА НА ПУТИ К БОГУ_**87**



Кино — мое призвание_5, 10

Анджей Вайда

В память об Анджее Вайде «ИК» публикует перевод статьи известного польского киноведа Тадеуша Соболевского, а также возвращается к фрагментам книги великого режиссера «Кино – мое призвание», которая на русском языке впервые была напечатана в нашем журнале (1989).

«Крупный план» посвящен сенсационному фильму Виталия Манского «В лучах солнца»: две рецензии, с разных сторон рассматривающие это во всех смыслах актуальное художественное высказывание, дополняет интервью с автором.

«Репертуар» открывает статья Игоря Сукманова о важных особенностях нового кино бывших союзных республик – о переменах в общественном сознании, мироустройстве, отношении к прошлому и к сегодняшнему дню, к Большому Брату, которые были зафиксированы в программах «Киношока».

Также в «Репертуаре» – рецензии на фильмы «Чума в ауле Каратас» Адильхана Ержанова и «Ледокол» Николая Хомерики и материалы о фестивалях в Локарно, Гдыне и Ереване.

Рубрика «Имена» отсылает не только к фильму Николая Досталя по сценарию Юрия Арабова «Монах и бес», но и знакомит с размышлениями режиссера на важнейшие мировоззренческие темы.

Юрий Богомолов в статье «Смены вех» рассматривает этапы развития отечественного кинематографа сквозь призму эволюции коммунистической утопии («Разборы»).

В рубрике Media – материалы, освещающие работу Общественной коллегии, которая рассматривает жалобы на прессу.

В «Чтении» – окончание сценария Татьяны Богатыревой «Говори».

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ПАМЯТИ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ

5 ТАДЕУШ СОБОЛЕВСКИЙ
ПОД ЕГО КОМАНДОВАНИЕМ МЫ ВЫИГРАЛИ МНОГО СРАЖЕНИЙ

10 АНДЖЕЙ ВАЙДА
КИНО — МОЕ ПРИЗВАНИЕ
Главы из книги

КРУПНЫЙ ПЛАН

«В ЛУЧАХ СОЛНЦА» ВИТАЛИЯ МАНСКОГО

27 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ДЕТИ СОЛНЦА

32 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
СМОНТИРОВАТЬ ДРАКОНА

36 ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ:
«Я ВСЕГО ЛИШЬ НАБЛЮДАТЕЛЬ»
Беседу ведет Вика Смирнова

РЕПЕРТУАР

45 ИГОРЬ СУКМАНОВ
НОСТАЛЬГИЯ УЖЕ НЕ ТА
Анапа-2016

53 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
АУЛ КРЕПЧАЛ
«Чума в ауле Каратас», режиссер Адильхан Ержанов

58 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ЗА СПИНОЙ — АД
Гдыня-2016

66 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
АРМЯНСКИЙ ГЛОБУС
Ереван-2016
«Местное время 28:94», режиссер Давид Сафарян
«Тупик», режиссер Арутюн Хачатрян

71 ПЕТР ШЕПОТИННИК
ПЯТЬ ЕВРО МЕЛОЧЬЮ
Локарно-2016

81 ЕЛЕНА СТИШОВА
BOX-OFFICE КАК ИДЕОЛОГИЯ
«Ледокол», режиссер Николай Хомерики

ИМЕНА

87 НИКОЛАЙ ДОСТАЛЬ
ВОЙНА НА ПУТИ К БОГУ
Беседу о фильме «Монах и бес»
ведет и комментирует Наталья Сиривля

РАЗБОРЫ

103 ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
СМЕНЫ ВЕХ
Исторический анализ главных
мифологем советского кино

117 КАРИНА НАЗАРЕТЯН
САМОРЕГУЛИРОВАНИЕ РАДИ ДЕМОКРАТИИ
Об опыте работы Общественной
коллегии по жалобам на прессу

122 **«БЕЗ КРОВОПРОЛИТИЯ»**
О перспективах медиаэтики

ЧТЕНИЕ

133 ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА
ГОВОРИ
Кинороман

174 SUMMARY

ПАМЯТИ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ

Тадеуш Соболевский

ПОД ЕГО КОМАНДОВАНИЕМ МЫ ВЫИГРАЛИ МНОГО СРАЖЕНИЙ

Наш сентябрьский номер опаздывал в набор по техническим причинам, и мы решили воспользоваться этим обстоятельством, для того чтобы уже «здесь и теперь» почтить память великого Вайды.

«Национальный» нередко подразумевает «застывший», подобно гербу на флаге. Но это слово может означать и «живой», «критический», «мучительный», «терапевтический». Именно такими были фильмы польской киношколы, боровшиеся с комплексом пораженчества и напрасных жертв. Таким было кино Анджея Вайды. Один из величайших художников в истории кинематографа, обладатель «Золотой пальмовой ветви» и «Оскара» умер вечером 9 октября в Варшаве. Ему было 90 лет.

Трудно сегодня говорить о Вайде – настолько его много. Не хватает слов, ибо на ум приходят сплошь патетические, ура-патриотические, совершенно ему не подходящие. В описании того, кем он был, важны не только кинематографические достоинства, но также необыкновенная, единственная в своем роде роль, которую он играл в культуре. Роль, в которой мы хотели его видеть. И он справился с ней.

В этом было что-то военное. Многие из кинематографистов, журналистов и просто зрителей ощущали, что он взял нас под свое командование, и вместе мы выиграли не одно сражение. Такой успешной битвой стало польское кино времен «Канала», «Пепла и алмаза» (1950-е годы), «Все на продажу» (1960-е) и 70-х – того великого десятилетия, когда появились «Земля обетованная», «Человек из мрамора», «Барышни из Вилько». Вайда, тогда длинноволосый, с неизменной сигарой, напоминал князя Понятовского, который в картине «Пепел» с трубкой в зубах ведет в бой колонну пехоты.

←
Анджей Вайда

Смерть на свалке (истории)

Вайда вел в кино войну от имени своего поколения. К нему принадлежали и писатели Тадеуш Ружевич, Тадеуш Боровский, литератор и режиссер Тадеуш Конвицкий, а также друг Вайды художник Анджей Врублевский. В ранней молодости история обманула их дважды: в 1939-м и в 1944-м. Сначала государство, в которое они верили, распалось словно карточный домик, а затем освобождение обернулось новым полурабством. Они поверили и в социализм, оказавшийся тоталитаризмом.

Первая кинотрилогия Вайды – «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз», где вместе с ним дебютировал цвет молодой польской кинематографии, – осуществила крупный расчет с историей. Это была национальная терапия. Крик поколения, обращенный против смерти. Фильмы, где герои так ужасно погибали (Вайда был нашим самым выдающимся режиссером смерти), в то же время становились предостережением перед пренебрежением к жизням молодых, перед мартирологией, перед траурным патриотизмом. Парадоксальным образом смерть Мачека Хельмицкого на «свалке истории» вела к трагическому очищению, катарсису. Равно как и незабываемый кадр, где застреленный враг, коммунист, падает в объятия Мачека.

Более поздние ленты Вайды – например, «Свадьба» – были пронизаны ощущением, что мы по-прежнему, «как мотыльки и сверчки в неволе», живем в стране, где поэты должны заменять политиков. Но тогда уже ждал своего часа «Человек из мрамора», в котором образ рабочего, захваченный властью и превращенный в соцреалистический памятник, был «расколдован», оживлен. Ложный миф порождает миф новый, настоящий, живой. Предзнаменование иного социализма, коего не было и нет. Его проблеском должна была стать «Солидарность», а предвестием выступил этот фильм и последовавший за ним «Человек из железа», сегодня не менее актуальный. Таким образом, на экране – но и в реальности, в бескровном польском восстании 1980 года, – счет, который Вайда после войны предъявил смерти, оказался компенсирован.

Народ, открытый всем

Вайду называют романтическим художником. Может сложиться впечатление, что образ народа составляет фон вайдовских картин, хотя в то же самое время он обманчив – подобно прекрасной уланской кобыле по кличке Лётна – Летучая – из одноименного фильма, приносившей смерть тем, кто хотел ее заполучить.

Этот образ, ради которого гибнут герои, у Вайды неуловим, словно идиллический другой берег Вислы в памятной сцене из «Канала», где выход из коллектора заделан решеткой. Патриотизм, который в «Пепле и алмазе» демонстрирует полонез в трактире, фальшив: за ним таится новая неволя, новая коррупция. Но когда в «Человеке из мрамора» выпущенный из тюрьмы Биркут голосует с надеждой, «потому что это наша страна», или когда в «Человеке из железа» актриса Ирена

Бырская, чистя картошку, рассказывает историю появления свободных профсоюзов как семейное предание, то на мгновение материализуется добрый дух народа, открытого всем.

Я полагаю, что эта, как говорили, романтическая сила фильмов Вайды, его роль «народного художника» состояла именно в том, что он создавал образ Польши, которой нет, которая всегда впереди (или скрыта в нас), не узурпированная никакой идеологией, партией или религией.

Искусство Вайды парадоксально. Показывая смерть, он говорит о жизни. Он диктовал свои представления об истории (как художник Матейко, с которым в последние годы режиссер не без самоиронии любил себя сравнивать), хотя очевидно, что, создавая фильмы и спектакли, умело использовал энергию и идеи своих коллег. Однако без него эти идеи бы не возникли.

Самый американский польский режиссер

Даниэль Ольбрыхский рассказывает, что на съемочной площадке Вайда был идеальным, внимательным зрителем. Таким, о каком мечтает любой актер. От себя добавлю: он был также превосходным критиком и выбирал лучший вариант, отвергая все неудачные.

К нему подходит не одно парадоксальное определение. Например, то, что он был самым американским польским режиссером. Он, как никто другой, чувствовал зрителей. Угадывал, чего они хотят, чего им недостает и что им необходимо. И тем самым Вайда нас возвышал. ◆

Перевод с польского Дениса Вирена

http://wyborcza.pl/7,75410,20819087,filmy-ktore-stawaly-sie-mitami.html

Статья из Gazeta Wyborcza публикуется на русском языке
с любезного разрешения автора.

1

1. «Пепел и алмаз»
2. «Все на продажу»
3. «Пепел и алмаз»
4. «Пепел»

2

3

4

Анджей Вайда

КИНО – МОЕ ПРИЗВАНИЕ

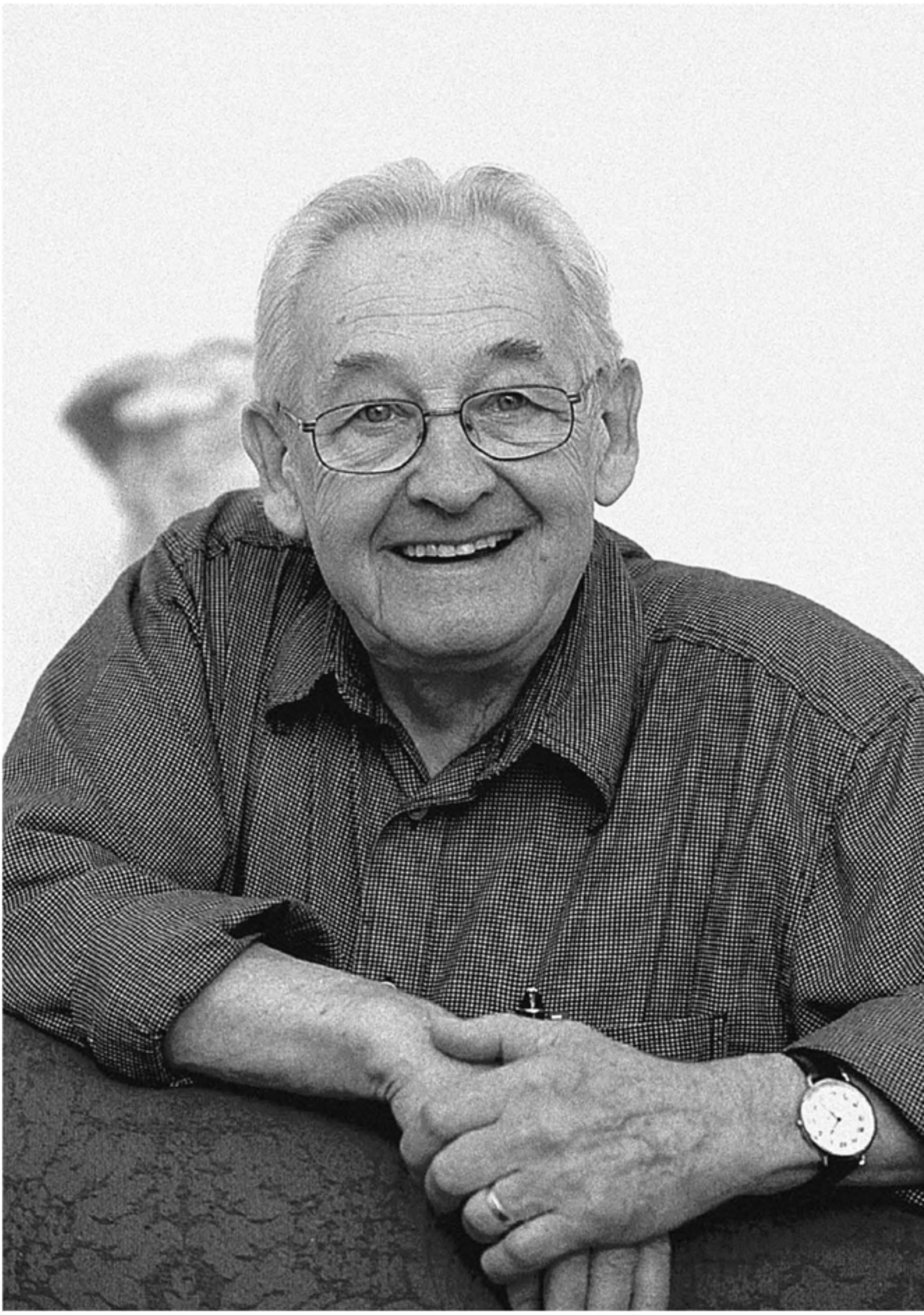
Републикация: «Искусство кино», 1989, № 1.
Текст был опубликован по изданию:
W a j d a Andrzej. Kino moje przednaznaczenie. – Dialog, 1987, № 1–4.

«...Книжка о том, что я думаю, что хочу сделать, чего не сделал. Момент откровенности... Мои наблюдения, путешествия, встречи с людьми... Мои семейные фотографии. Чтобы читалось... Кино, театр, телевидение, поездки, надежда. Это может получиться даже оптимистическая книга. Самым главным была бы мера откровенности...»

Так двадцать лет назад в разговоре с журналистом Станиславом Яницким Анджей Вайда делился намерением написать книгу. Намерение осуществилось значительно позже — в 1986 году, в год шестидесятилетия автора. Написанная по-польски, книга Вайды впервые появилась на французском языке в издательстве «Сток». В Париже ее эффектно оформили, броско назвали «Кино «Желание»: здесь без труда угадывается переделанное название знаменитой пьесы Теннесси Уильямса. По-польски книга почти полностью напечатана в варшавском журнале «Диалог», и ей вернули авторское название «Кино — мое призвание». Главы из книги Анджея Вайды с небольшими сокращениями печатаются по польскому изданию.

Жизнь изобретательна

Как-то раз, давным-давно, я осматривал квартал новостроек. Дома угнетали меня своим однообразием. Позже я часто встречал подобные сооружения и всегда чувствовал, что в таких местах способны зародиться глубокие человеческие драмы. Увы, тогда я так и не сумел придумать ни одного сюжета, с помощью которого можно было бы какую-нибудь из этих драм представить на экране. Только несколько лет спустя я увидел схожий район в Москве и услышал примечательную историю. Это был реальный случай. Во время киносъемок, проходивших на улице, один актер познакомился с девушкой;



они понравились друг другу и вскоре снова встретились. Однажды вечером он оказался у нее дома, и они вместе провели ночь. Как он сам рассказывал, это событие его глубоко взволновало. Проснувшись рано утром, когда девушка еще спала, он вышел за покупками в ближайший магазин. Возвращался счастливый. Но заблудился в путанице одинаковых зданий и, несмотря на отчаянные поиски, так уже никогда и не нашел ту дверь, за которой надеялся начать новую жизнь.

Как только я услышал этот рассказ, кошмарный район перестал быть просто интересовавшей меня фактурой: из фактуры вырос фильм. Ведь что выражает сам по себе вид одинаковых домов, окон, дверей? Только то, что существует вот такая пугающая нас реальность. Но взволновать по-настоящему может лишь драма человека, ставшего жертвой этой архитектуры.

Другой пример. Власти любой страны имеют много апробированных каналов, информирующих о настроениях и мыслях, царящих в обществе. Но в нашей системе они, как правило, функционируют плохо. Никто не торопится сообщить руководству то, о чем оно само не хотело бы услышать. Поэтому информация о назревшей в нашей стране в августе 1980 года всеобщей забастовке поступила из кабинета главного энергодиспетчера: когда с каждым часом потребление электроэнергии начало резко падать, стало ясно, что заводы остановились, а это значит, что происходит нечто, способное обернуться непредвиденными последствиями.

Сколько слов, сколько кадров потребовалось бы, чтобы проиллюстрировать факт надвигающейся забастовки?! Сцена же, которая столь неожиданным образом возвещает о ее приближении, намечает самую суть проблемы, в драматически сжатой форме дает и социологический срез ситуации и подчеркивает ее стихийность.

К сожалению, во время работы над фильмом «Человек из железа» я не знал о ситуации, сложившейся в кабинете энергодиспетчера. Отсюда слишком длинная экспозиция: несколько сцен вместо одной-единственной, в которой наш герой-журналист, занятый сбором материалов к очерку о работе главного энергодиспетчера, оказался бы свидетелем (вместе с нами) надвигающейся катастрофы. Это именно он (опять же вместе с нами) узнавал бы правду о том, что происходит в стране, – а это в свою очередь стало бы исходной точкой для всей дальнейшей фабулы фильма.

Накапливание подобных историй в памяти необходимо для режиссера. Именно в них общее преображается в личностное, абстракция обретает конкретность, идея облекается в плоть и становится человеческой драмой.

А вот другой пример. Французская революция, последние дни террора, однако парижская улица не остается пассивной. При виде повозки палача, проезжающей под окнами и увозящей на казнь сурового Робеспьера, женщины, стоящие на балконах, срывают корсеты,

обнажая грудь. Этим спонтанным жестом протеста они создают новую моду, которая отражает надвигающуюся эпоху свободы нравов.

Если вам известны подобные сцены и вы сумеете найти им место в своем сценарии, они скажут зрителю гораздо больше, чем самые вдумчивые словесные рассуждения. Порой напряженность, царящая в обществе, находит разрядку в таких жестах, которые – поверьте мне – сценаристу придумать трудно.

Фильм «Канал» – это правдивый рассказ участника уличных боев в Варшаве летом 1944 года. Как же мы были удивлены, когда во время фестиваля в Канне один голливудский сценарист похвалил Ставиньского[1] за его необыкновенное кинематографическое воображение! Ему даже в голову не пришло, что путь через канализационные туннели был всего-навсего естественным способом сообщения в то время, когда улицы находились под беспрестанным обстрелом.

А теперь для разнообразия чуть отвлекусь в сторону. У меня есть собака. Несколько лет назад я оказался в очень трудном положении. Новый шеф кинематографии решил со мной расправиться, считая, что я являюсь главным препятствием на пути реализации его планов (что в какой-то степени было правдой). В это самое время моя собака тяжело заболела, и пришлось вызвать ветеринара. Он внимательно осмотрел животное, взглянул на меня и сказал: «Если вы не успокоитесь, не возьмете себя в руки, собака умрет». Я тогда испугался вдвойне: и за собаку, и за себя. Ведь до того момента я был уверен, что это шеф нервничает из-за моей непримиримой позиции, а я-то как раз хладнокровен и собой владею полностью.

Вот теперь и представьте себе такую сцену. Герой смотрит на свою собаку, которая проникла в его тайну. И постепенно начинает замечать все свои собственные недомогания: дрожь в руках, сильные боли в двенадцатиперстной кишке или в желудке, внезапные головокружения. Разговор с собакой может стать подлинным триумфом автора диалогов, а роль собаки – войти в историю кино.

Случай из жизни, использованный в нужном месте соответствующего фильма, дает сжатый образ ситуации, которую нам долго пришлось бы выстраивать с помощью длинного ряда скучных описательных сцен.

Именно такие сценарные упражнения дадут возможность легко понять, что в готовом фильме есть результат работы сценариста, а что идет от интерпретации, предложенной актерами. А именно здесь возникает больше всего недоразумений.

Помните: зрителя хоть и трогает игра актеров, но волнует-то все-таки судьба Антигоны, написанная Софоклом.

Ловушка сценария

Я считаю, что наиболее опасным является сценарий-импрессия, описывающий некий фильм, который сценарист «видит» глазами своей собственной души. Это, как правило, замкнутое в себе произведение,

1. Ежи Стефан Ставиньский – польский режиссер, сценарист, писатель. Автор сценария фильма «Канал».

которое мог бы экранизировать практически только сам сценарист, ибо оно соткано из паутины его чувств. В таких случаях я, режиссер, не в силах преодолеть ощущение, что автор требует от меня чего-то невозможного. К сожалению, именно так выглядит большинство сценариев, написанных непрофессионалами.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Я не подговариваю режиссеров отказываться от трудных и непривычных сценариев. Я только предостерегаю их от вещей герметичных, выстроенных из впечатлений, а не из человеческих характеров, не из действия, которое смогло бы оживить эти характеры, развить их, сделать достоверными.

Фильм «из газеты». Судебная заметка, репортаж об исправительной колонии. Кто-то покончил с собой. Почему? Как это интересно! Уже в самих вопросах содержится действие, кино. Да, но... Будьте осторожны с материалами такого рода. Помните: из репортажа вы почерпнете действие, но наполнить его смыслом, то есть заявить тему вашего фильма, должны только вы сами. До сих пор единственным литературным шедевром, созданным из газетной заметки, является «Мадам Бовари». Перечитайте этот роман, и вы убедитесь, что к нескольким десяткам слов из газеты Флоберу пришлось добавить очень многое. За ничего не значащей заметкой встала тема нравственного освобождения женщины.

Многие начинающие сценаристы считают, что подробное, детальное описание игры актеров убережет их от произвола режиссера. Нет ничего более иллюзорного! В «Антигоне» Софоклу не требуется давать никаких ремарок, поскольку весь характер Антигоны содержится в диалогах, а ее отношение к миру – в действии. Поэтому ни один режиссер – старый или молодой, дурак или гений – не может испортить эту трагедию. Актриса же – хорошая или плохая – не может полностью исказить смысл образа, который воссоздает.

Любое описание актерской игры основывается на наблюдениях за актерами, которых видел автор сценария. Но нет ничего более изменчивого и подверженного моде, чем актерские средства выразительности. Почитайте, как двигалась Элеонора Дузе, как играла Сара Бернар или русские актеры до Станиславского. Знакомясь с экзальтированной манерой тех времен, трудно вызвать в себе восхищение их искусством. Настоящий актер, произнося монолог, раскроет душу Макбета и не станет играть его как Генриха IV, а тем более Отелло, хотя у Шекспира нет никаких замечаний о том, как следует играть.

Еще в детстве, рассматривая репродукцию «Тайной вечери», я знал, что Леонардо да Винчи изобразил там таинственную руку с ножом, которая не принадлежит ни одной из фигур, сидящих за столом. Но только совсем недавно я внимательно прочитал соответствующий фрагмент Евангелия от Луки (22, 21): «И вот, рука предающего Меня со Мною за столом». Разве можно выразить это прекрасней, сильней и правдивей? Иисус еще не сказал, кому принадлежит эта рука. Она только «со Мною за столом». Какая наглядность, и как она проста и правдива! Думаю,

что режиссеры, экранизирующие классиков мировой литературы, должны черпать вдохновение в этой истории и читать своих авторов именно так, как Леонардо слова Евангелия, и тогда, быть может, они смогут достаточно глубоко проникнуть в источник, который их питает.

Искусство диалога

Во времена моей молодости к диалогам в кино относились как к неизбежному злу. Там, где содержание невозможно было передать с помощью изображения, пользовались словесной информацией. Я помню, как нам годами по любому поводу говорили, что в польских фильмах плохие диалоги, – и это была правда; что польские актеры не умеют их произносить, – и это тоже была правда. Сегодня ситуация изменилась: польское кино свободно пользуется диалогом. Баён, Кесьлёвский, Занусси, Марчевский и прежде всего Холланд пишут диалоги к своим фильмам.

Благодаря этому предубеждение нашей зрительской аудитории по отношению к польской речи, звучащей с экрана, было преодолено. А ведь его породило именно то обстоятельство, что польский язык практически отсутствовал на наших экранах. Кино нашей молодости говорило «по-американски», по-итальянски или по-французски. Мы с удивлением слушали первые фильмы Бергмана, который, вопреки общепринятым правилам, вторгался в царство кино с никому не известным языком. Трех, а позднее пяти или семи польских фильмов в год было недостаточно, чтобы убедить зрителей в том, что кино может говорить и по-польски. Я думаю, что проникновение польского языка в мировое кино является одним из важнейших событий культуры, произошедших после войны.

Для написания диалогов к фильму требуется писатель, а не просто ловкий диалогист. Таких писателей мало. Поэтому среди режиссеров распространилась порочная практика. Чаще всего, если фильм представляет собой экранизацию литературного произведения, диалоги переписываются из романа. Но, поскольку эти тексты предназначались для чтения, они не всегда хорошо звучат с экрана. Режиссеры их потом перерабатывают или же пишут заново совместно с актерами в надежде, что это позволит лучше подогнать их к исполнителям. Другие пробуют импровизировать диалог на съемочной площадке, давая актерам только общее направление и тему. Однако вместо естественного разговора, где каждый персонаж стремится к своей цели, мы получаем бесконечные повторы, превращающие диалог в статичное бормотание, напоминающее пьяный лепет.

Правда, хорошие актеры могут сымпровизировать монолог, в котором на тему, заданную режиссером, им удается наложить свой собственный жизненный опыт. К примеру, так была сделана одна из сцен в «Березняке» – разговор героя Даниэля Ольбрыхского с дочкой. В рассказе Ярослава Ивашкевича было лишь описание ночного разговора с ребенком. К середине съемочного периода Ольбрыхский уже вжился

в свою роль, чувствовал, в каком направлении развивается характер его героя. Это и позволило ему сымпровизировать монолог, тем более что ребенок не был посвящен в содержание сцены и поэтому не мог ответить ни на один из вопросов. Однако у меня нет никаких иллюзий относительно того, что даже самый способный и самый изобретательный актер смог бы составить, например, такой диалог:

Следователь. Сколько тебе лет?

Мальчик. Сто.

Следователь (*бьет его по лицу*). Сколько тебе лет?

Мальчик. Сто один.

Такой диалог вам не напишет ни один из ваших друзей-актеров, ни один из ассистентов. Нужно искать настоящего писателя, такого, каким был Ежи Анджеевский, автор «Пепла и алмаза».

В погоне за естественностью авторы превратили диалоги в шелест, что в лучшем случае может быть только еще одним звуковым слоем фильма. Нам стараются доказать, что другой вид диалогов себя уже изжил. К сожалению, эта «магматичность» большинства киноdиалогов – свидетельство скудости авторской мысли; в свою очередь режиссеры, лишенные хороших диалогов, которые бы выстраивали действие, вынуждены заполнять фильм разговорами, способными разве что воссоздать атмосферу фильма. В хорошем сценарии достаточно прочесть одни только диалоги, опуская все остальное (и именно такие опыты стоит ставить перед началом работы над фильмом), и для читающего содержание и действие должны стать ясными и понятными.

По сей день самые лучшие диалоги писали и пишут драматурги. Но, что любопытно, театральная драматургия подходит для кино еще в меньшей степени, чем диалоги, извлеченные из романа. Дело тут, как я думаю, в том, что сценическое произведение – даже написанное в натуралистической («киношной») манере – опирается на театральную условность. Между тем, что произносится со сцены, и действием пьесы существует очень тесная зависимость, которая позволяет разместить спектакль в одной или трех декорациях. И именно она-то полностью освобождает нас от необходимости показа того, что происходит за кулисами. Разве зрелище проходящего через сцену пехотного полка в финальной сцене «Трех сестер» Чехова смогло бы каким-либо образом усилить чувство скорби сестер по несвершившейся жизни? Такая «картинка» была бы, видимо, красивой, но ненужной. Театральным пьесам не требуется пространство, столь необходимое для фильма, поскольку их предельно условные диалоги создают образ мира, который кино должно показать на экране.

Выбор актеров

Один тонкий знаток театра сказал мне недавно: «Работая с плохими актерами, вы совершаете сразу два греха: сами теряете время, да и хорошие актеры бездействуют в ожидании вас!»

В работе режиссера есть только два момента, которые требуют вдохновения, проблеска ясновидения. Первый – это момент принятия решения: о чем и какой я хочу сделать фильм. Второй – выбор актера. Разумеется, одного вдохновения недостаточно, если режиссер не знаком с актерским рынком. Посещая кино, театры, актерские школы, любительские коллективы, видя спектакли как высокого класса, так и скромные постановки, режиссер годами откладывает в памяти материал, который не найдет ни в одном агентстве. Запомните: следует смотреть буквально все! В то же время нужно внимательно наблюдать и за собственным окружением, видя в каждом человеке потенциального исполнителя роли.

В «Пепле и алмазе» хорошим противопоставлением чрезмерной порой подвижности и свободе Цибульского был Адам Павликовский – человек, наделенный множеством разнообразных талантов: музыкант, эссеист, критик, одним словом, вечный любитель. В моем первом фильме «Поколение» он играл на окарине. В «Канале» на несколько секунд появился в роли эсэсовца. А в «Пепле и алмазе» он сыграл большую, серьезную роль, положившую начало его актерской карьере. Ежи Радзивиловича – «человека из мрамора» – я увидел в дипломном спектакле Театральной школы в Варшаве, а Рышарда Броновича, сыгравшего необыкновенно выразительный эпизод в «Земле обетованной» (сцена в театре), я нашел в Кракове, в самодеятельном Театре железнодорожника, где он уже несколько лет играл и занимался режиссурой. Я долго думал об экранизации «Дантона» после постановки этой пьесы в театре. Но только увидев однажды вечером на сцене Жерара Депардье, понял: я видел живого Дантона! И в тот момент я уже знал, что должен – и могу – сделать этот фильм.

Подбор исполнителей должен начинаться заранее – когда режиссер определяет свою тему, когда приступает к написанию сценария.

Я глубоко убежден, что выбор актеров требует творческого вдохновения. Режиссер работает с изменчивым, неустойчивым и капризным материалом, потому что им являются люди – актеры. Если кто-то вчера прекрасно сыграл в новом фильме, вовсе не означает, что и завтра он будет так же хорош. Это могло быть случайностью, стечением обстоятельств, которое никогда уже больше не повторится. Но может быть и наоборот. Каким ослепительным был дебют Джеймса Дина, или Бельмондо в фильме Годара «На последнем дыхании», или Джульетты Мазины в «Дороге»! Кто знал этих актеров, кто за ними стоял? Только непоколебимая вера режиссеров, которые их выбрали, только их интуиция. А я уверен, что советники и ассистенты навязывали им известных и проверенных исполнителей.

Сам режиссер редко выступает на экране. Поэтому если он отождествляется с кем-либо из персонажей, то должен найти актера с родственным ему характером и темпераментом, кого-то, кто олицетворяет его физический идеал. Именно этим объясняется привязанность режиссеров к определенным актерам. Они вместе стареют, вместе

меняются, в конце концов, они вместе сходят с экрана. Страшно подумать, сколько есть талантливых актеров, которые ждут своей роли, своего режиссера и той самой минуты его вдохновения...

Кинопробы

Кинопробы не только помогают выбрать актеров. Они дают ответы на многие вопросы, касающиеся будущего фильма. Как звучат с экрана написанные диалоги? Как будут смотреться костюмы? Как ведет себя съемочная группа, с которой предстоит работать?

Таким образом, кинопробы могут оказать решающее влияние на будущий фильм. И поэтому не нужно к ним относиться как к рутинной обязанности, заниматься ими спустя рукава.

Я считаю, что нужно объединять операторские пробы с актерскими. Некоторые считают, что результаты актерских кинопроб должны быть «объективными» и стилистически «нейтральными». Это ошибка! Я хочу увидеть актеров на экране именно в том освещении и в тех костюмах, какие будут использованы в фильме. Сам я часто снимаю кинопробы за пределами студии. Пленэр способствует воспроизводству реальности – лицо актера не выделяется, как в павильоне, из условной тени, а существует объективно – как небо, деревья или снег на месте съемок. Кинопробами завершается также этап, когда оператор, стараясь убедить режиссера в успехе их предприятия, словами «рисовал» перед ним будущий фильм. Тут уже становится совершенно ясно: сумеет ли оператор превратить разнообразный и случайный мир в монолитный образ на экране или нет. Актеры же, не ожидавшие, что им придется играть на натуре, забывают о своих излюбленных приемчиках и в столкновении с правдой окружения стараются отыскать менее избитые средства.

Не позволяйте актеру заучивать диалоги пробной сцены наизусть. Лучше всего, извинившись, свалить вину на ассистентов и вручить ему текст сцены в последний момент, уже перед камерой. Тогда вы сможете разобраться, действительно ли актер понимает содержание сцены и думает самостоятельно. Если да – он сумеет импровизировать.

Пусть камера помогает актеру, а не создает ему ненужные трудности. Лучше всего снимать длинными планами, не мешающими ему двигаться, предоставляющими полную свободу действий. Только длинный кадр позволит внимательно присмотреться к актеру во время просмотра. Кинопробы требуют терпения и готовности внимательно выслушать любое предложение. Если я вдруг замечаю возможность другой интерпретации роли, то говорю об этом актеру и повторяю съемку. Если же актер хочет показать свою версию сцены, то нужно пойти ему навстречу.

Кинопробы служат не только для отбора актеров. Они устанавливают определенные критерии и для них самих. Это убережет всех от многих недоразумений, которые, как правило, возникают в первую неделю съемок. Даниэль Ольбрыхский благодаря костюму, гриму и тому, что

мы делали кинопробы на натуре, создал образ героя «Пейзажа после битвы» задолго до начала съемок фильма.

Не следует прогонять перед камерой слишком много актеров, а особенно актрис, в надежде, что в эту сеть попадет золотая рыбка. При виде подобного рынка актеры начинают скептически относится к делу, теряют уверенность в себе, начинают подражать другим, гаснут, смиряются. Нужно скорее постараться создать впечатление, что кинопробы должны лишь подтвердить уже сделанный ранее выбор.

Никогда не доверяйте делать кинопробы ассистентам, потому что на экране вы увидите только результат действий, свидетелем которых сами вы не были. Вам будет недоставать самого главного: своего личного ощущения неприязни или же одобрения. Это ощущение возникает только при непосредственном контакте кинорежиссера с актером.

Именно на кинопробах к «Человеку из мрамора» я впервые увидел Кристину Янду. Меня поразило то, как она курила сигарету, ожидая, когда установят камеру и освещение. Никогда до этого я не видел такой нервозности. Восхищенный, я обратил на это ее внимание и попросил повторить то же самое перед камерой. Она сделала это очень точно. Для меня было ясно, что это прекрасно осознающая свои действия актриса, а не легко возбудимая девушка, которая в такой ситуации спрашивает: «Скажите, пожалуйста, что вам понравилось?»

Ежи Радзивиловича, как я уже упоминал, я заметил задолго до приглашения его на роль в фильме «Человек из мрамора» – на дипломном спектакле в Варшавской театральной школе. Кинопробы только подтвердили мой выбор. Улыбка, наивность импровизированных ответов, искренность интонации каждого слова – все это вселяло в меня уверенность, что я нашел неповторимую индивидуальность. Кстати, одна из этих кинопроб потом вошла в фильм.

В последние годы кинопробы все чаще делаются методом видео, я и сам неоднократно пользовался такой техникой. Фильм «Без наркоза» должен был преимущественно сниматься в одной квартире. Исходя из этого, я снял методом видео весь фильм с актерами, которых выбрал заранее, во время написания сценария. Таким образом, в данном случае я стремился не отобрать актеров, а как бы «подсмотреть», как все действие будет выглядеть в целом. Результат меня разочаровал: я даже хотел прервать работу над фильмом. В другой раз подобный случай произошел у меня в Париже, я тогда проэкзаменовал методом видео большую группу актеров для фильма «Дантон».

Этот отрицательный опыт обусловлен, видимо, тем, что для режиссера, воспитанного на кино, видео является своего рода «техникой для идиотов». Оно не создает никаких трудностей. Освещения всегда достаточно, двигаться с неестественно легкой камерой слишком просто, а количество пленки, которую в любой момент можно перезаписать, неограниченно. Таким образом, во время работы не возникает напряженности, нет атмосферы предельной ответственности и риска.

А именно ощущение ежесекундного риска отличает работу над хорошим фильмом, и это должно сопутствовать и кинопробам.

Съемочный период

Каждый фильм представляет собой неповторимое начинание. Хотя это и правда, но вместе с тем какой-то опыт все же накапливается. Если вы хотите избежать ошибок в течение первых съемочных дней и недель, никогда не начинайте с малозначительных сцен-связок. Начинающие режиссеры думают, что это позволит «размяться» актерам и всей киногруппе. Глубокое заблуждение! Актер, начинающий играть свою роль таким образом, не сможет серьезно выполнить свою задачу. В режиссерском сценарии сказано: «Он идет по улице». Хорошо. Но откуда он вышел? В каком настроении? С каким намерением и куда направляется? Ответы могут дать только сцены, предшествующие этому пассажу и следующие за ним.

Банальный пример: ваш герой расстался с любовницей и идет к жене. Или наоборот: идет от жены к любовнице. Понятно, что здесь актер должен сыграть две совершенно разные темы! И достаточно ясно показать, о чем его герой думает в пути – причем не на крупном, а на общем плане, – может только актер, который уже сыграл главную сцену. Начинать же съемки со второстепенных сцен – это впустую переводить пленку и энергию, которых в первой фазе производства еще достаточно.

В эту простую – как с организационной, так и с творческой точки зрения – работу группа вложит все свои силы и весь запал, да и режиссер попадет в ловушку, сверх меры и необходимости занявшись разработкой мелочей. В результате, как правило, почти весь этот материал идет в корзину, а порой еще и требует переделки. Если вы хотите, чтобы первые съемочные дни всех сосредоточили, настроили на максимальную самоотдачу, сплотили киногруппу с актерами, нужно начинать работу над фильмом с длинных, важных сцен, смысл которых в будущем фильме легко обозначить. Актеры найдут в них материал для анализа образов, а режиссер покажет себе и другим, каким он видит свой фильм.

А когда снимать последнюю сцену фильма? Обычно фильм заканчивается кадром, который должен запомниться зрителю. Эта сцена требует особой подготовки. Не всегда удается добиться желаемого эффекта с первого раза: зачастую именно эту, последнюю сцену приходится переснимать. И, в частности, именно поэтому не следует сдвигать ее к концу съемочного периода. Разумнее будет снять ее по окончании первой половины работы, когда группа еще полна сил, а режиссер уже точно знает, к чему стремиться. Мне никогда не удавалось удержать весь съемочный коллектив в одинаковом напряжении до конца работы. Последние съемочные дни проходят, как правило, автоматически, работа ведется торопливо, по инерции. А в подобной атмосфере трудно снять такую важную сцену, как финал фильма.

Художник фильма не имитатор

Сценограф фильма «Вся президентская рать» получил «Оскар» за декорацию, изображающую редакцию газеты, – декорацию столь реалистичную, что можно было подумать, будто этот фильм снят в реальном интерьере. Среди не очень искушенных кинематографистов этот «Оскар» вызвал удивление. Как же так, наградили имитатора, а не творца? Чтобы это объяснить, нужно ответить на вопрос, в чем же состоит задача художника-постановщика, когда большинство фильмов разыгрывается на натуре или же в реальных интерьерах.

Прежде всего именно он должен отыскать места съемок. Он их адаптирует, изменяет, приспосабливает к сценарному действию и советует режиссеру: «Поставь камеру здесь. Этого не показывай». К сожалению, все не так просто. Порой то, что мы видим глазом, не удается перенести на экран, а «душу» места и вовсе невозможно снять на пленку. Мне абсолютно ясно, что редакция, в которой работают герои Роберта Редфорда и Дастина Хоффмана, – это перенесенная в павильон редакция «Вашингтон Пост». Но можно ли было поступить иначе? Если бы киногруппа на несколько недель обосновалась в редакции, газета бы в это время перестала выходить. Впрочем, и это бы ничего не дало: на экране мы бы увидели только часть подлинного интерьера, поскольку при съемке каждого кадра пришлось бы исключать пространство, необходимое для размещения камеры и киногруппы. Тем временем в павильоне это техническое пространство находится за пределами декорации; передвижные стены дают возможность снимать весь интерьер снаружи. И что самое главное: художник-постановщик имеет возможность выбрать из этого пространства наиболее важные элементы, может приблизить их к себе, создавая некое сгущение пространства, – чего в реальном интерьере добиться бы не удалось.

Конечно, прием такого рода может оценить только профессионал. Стоит он очень дорого, но те ограничения и трудности, с которыми мы сталкиваемся в реальном месте, тоже не грех пересчитать на деньги. Задумайтесь хотя бы над таким фактом: в течение дня солнце перемещается, следовательно, меняется освещение, ограничивая время работы группы или же заставляя нас заслонять окна и использовать осветительные приборы, как в павильоне. Но в этом случае мы теряем один из ценнейших эффектов подлинности: пейзаж за окном и естественный дневной свет. Да и само освещение стеснено тем, что приборы можно расположить только на «невидимом» потолке или же спрятать их в стенных проемах и за мебелью. Такое решение не всегда создает желаемую иллюзию. Поэтому мы обычно ищем комнату с балконом, где можно будет поставить осветительные приборы, или же выбираем помещение, расположенное на первом этаже, поскольку «усилить» или «заменить» солнце нам здесь помогут приборы, установленные на складных колосниках.

Вывод очевиден. Бедные снимают в естественных интерьерах, в то время как миллионеры выстраивают эти интерьеры в павильоне, где

работать гораздо удобней. Так что нам, беднякам, остается создавать иллюзию правды в подлинном интерьере и ловить случайные световые эффекты, чтобы с их помощью усиливать подлинность.

В связи с тем что сценография зависит от техники освещения и от работы оператора, художник-постановщик фильма должен располагать глубокими знаниями о кинематографе. Он должен уметь читать сценарий и в то же время смотреть на него с финансовой точки зрения. Таким образом из художника-архитектора он превращается в кинематографиста: неустанно ищет новые объекты для съемок, фотографирует все, что действует на его воображение, откладывает в памяти многообразные приметы визуального мира, чтобы поделиться ими с режиссером, который сумеет этим воспользоваться. Он вовсе не имитатор – он просто стремится к недостижимому совершенству в мастерстве воссоздания естественного с помощью искусственного.

За последние десять лет я только дважды работал в павильоне, используя декорации. Все остальные фильмы я снимал в естественных интерьерах. Это соотношение лучше всего иллюстрирует то, как сильно в последнее время изменилась роль сценографа.

В павильоне работать удобно: рядом гардероб и склады, освещение за окнами не меняется. Однако я бы без колебаний отказался от всех этих удобств, предпочтя настоящую квартиру, настоящий кабинет, настоящую фабрику. Обусловленные этим ограничения заставляют режиссера быть более изобретательным, а оператора искать новые решения в области освещения. В естественном интерьере я спокоен, поскольку это «место» носит следы жизни. Всё вокруг: лифт, двор, ворота, улицы – как бы срослось с интерьером. Мы имеем дело с естественным целым. Более того, оно подсказывает нам, как ведут себя его обитатели.

Выбирая объекты, в которых будет сниматься фильм, следует учитывать два аспекта. Во-первых, удовлетворяет ли данная обстановка требованиям сценария, соответствует ли она замыслу режиссера, обогащает ли изобразительный ряд фильма. С другой стороны, не повлияет ли выбор данного объекта на план работы киногруппы, если принять во внимание отдаленность места съемок от базы, возможность до него добраться и так далее.

Если сценограф хочет быть полезным режиссеру, ему следует принести в жертву свои амбиции: из творца вымышленных пространств он должен превратиться в бродягу, старьевщика, которого всюду впускают, который проникает в любые закоулки частных квартир и учреждений, который на все смотрит только с точки зрения пригодности для будущего фильма. Он сам делает фотографические наброски, а порой, сидя в кафе, рисует на салфетке эскиз здания и показывает его режиссеру. Кроме того, он внимательно смотрит чужие фильмы, стараясь определить, не снял ли кто другой выбранные им объекты. Если да, то он поменяет двери, забьет окно фанерой, перекрасит стены... Он также подскажет вам, в какое время бывает наилучшее освещение и не

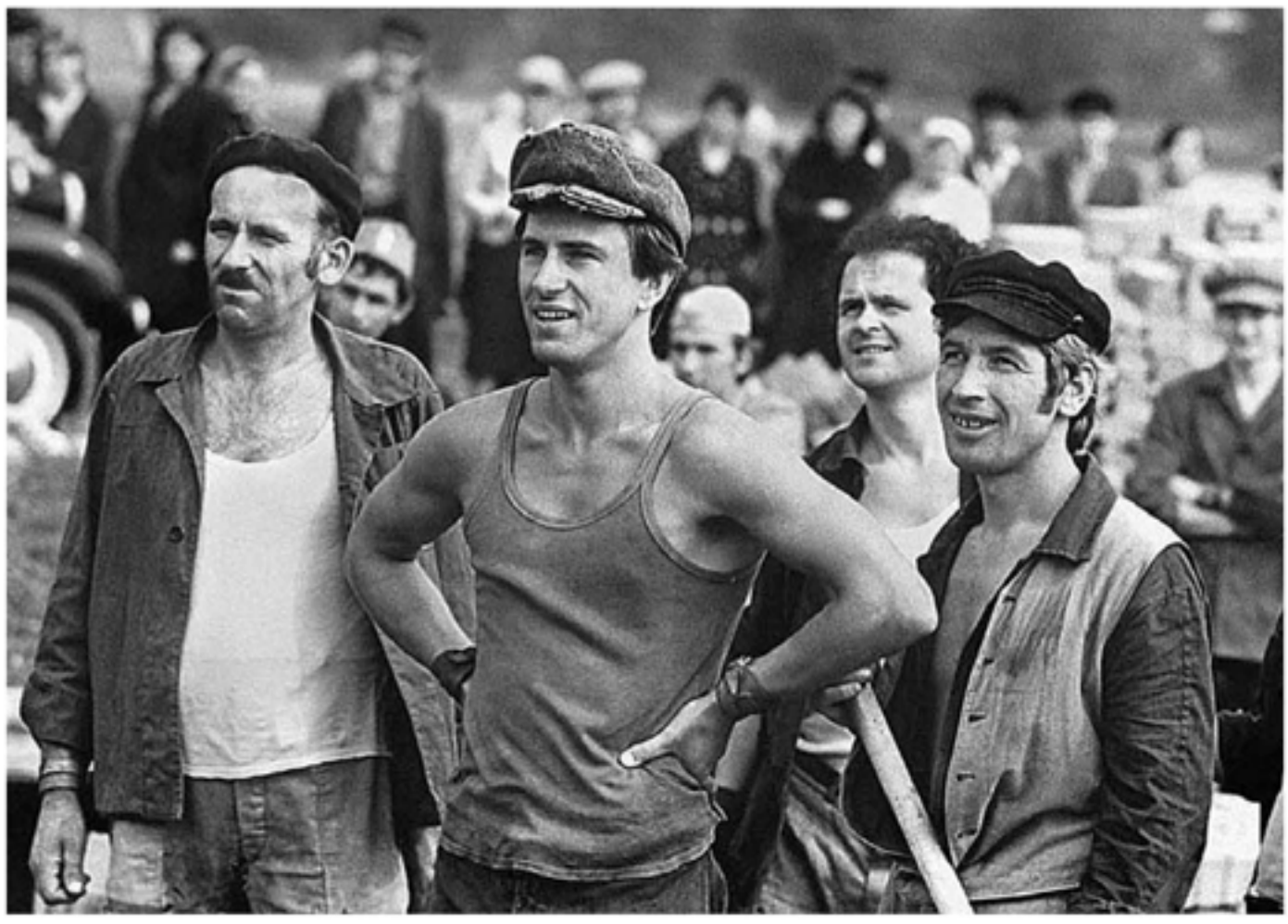
помешает ли проезжающий за окнами трамвай записывать звук. Все это делает сегодняшнего сценографа более кинематографистом, чем художником. Например, мой друг Аллан Старский, имея возможность построить в студии красивую деревенскую усадьбу, уговорил меня снимать «Барышень из Вилько» в полуразрушенном деревенском доме, расположенном в пятидесяти километрах от Варшавы, только потому, что там теплилась какая-то давняя, довоенная жизнь, которую невозможно было бы воскресить в павильоне.

Можно ли оценивать декорацию фильма по критерию идеальной имитации натуры? Почти в каждом фильме есть сцены, разыгрывающиеся под открытым небом, а настоящее небо никому подделать не удавалось, можно сказать, что небо – это индикатор подлинности в кино. «Генрих V» Лоренса Оливье (1944), прекрасный, необыкновенно продуманный с точки зрения сценографии фильм, стилистически ломается, когда начинается битва под небом Азенкура. Некоторые режиссеры, осознавая эту опасность, вообще исключают грозную стихию: весь фильм, включая нарисованное небо, снимают в павильоне. Но на этих фильмах лежит печать скучного однообразия. Ничто не заменит нам настоящего небосклона над головой! Дорогие коллеги-режиссеры! Сценограф, который имитирует для вас жизнь, – это действительно художник, творец, и именно так нужно к нему относиться. ◆

Перевод с польского Владимира Фенченко

Окончание следует

1

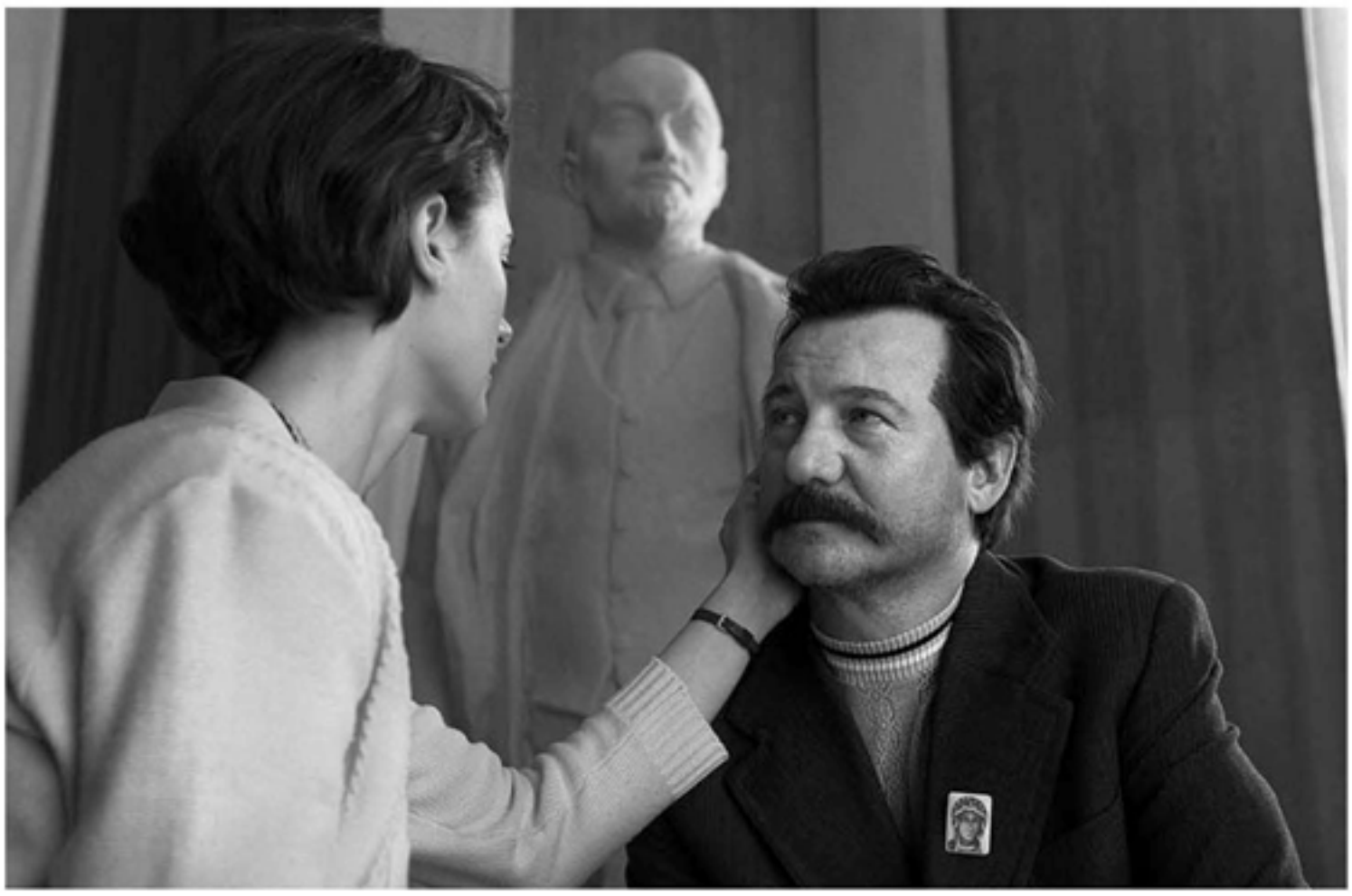


2

3

1. «Земля обетованная»
2. «Человек из мрамора»
3. «Катынь»
4. «Страстная неделя»
5. «Валенса. Человек из надежды»
6. «Послеобразы»

4



5

6

КРУПНЫЙ ПЛАН

«В ЛУЧАХ СОЛНЦА»

Максим Казючиц

ДЕТИ СОЛНЦА

«В лучах солнца»
Автор сценария, режиссер Виталий Манский
Оператор Александра Иванова
Композитор Карлис Аузанс
Vertov Studio, Saxonia Entertainment, Hypermarket Film
Чехия – Россия – Германия – Латвия – Северная Корея
2015

Российская премьера фильма Виталия Манского «В лучах солнца» состоялась в основном конкурсе международного кинофестиваля «Послание к человеку»–2016 в Санкт-Петербурге. Работа получила приз ФИПРЕССИ и приз национальной прессы. Шествие проекта по международным фестивалям началось год назад и сопровождалось неизбежным скандалом между минкультами России и Северной Кореи.

Сотрудничество режиссера с КНДР началось несколько лет назад. Еще в 2013 году полным ходом шла подготовка большой ретроспективной программы северокорейского кино[1]. «В лучах солнца» снимался как официальный совместный проект России и КНДР (позже присоединились Чехия, Германия, Латвия). Съемки должны были вестись согласно сценарию, предложенному и утвержденному Министерством культуры КНДР. На месте выяснились дополнительные предлагаемые обстоятельства[2].

Ожидаемый проект, что называется, стилистически должен был выглядеть приблизительно так, как снимали плановый, забитый штампами документальный фильм в Советском Союзе в эпоху культа личности. Типовой пропагандистский киноочерк, одновременно культурфильм и информационный репортаж. Процесс съемки и последующий монтаж материала был совершенно типичен для тоталитарного настоящего Северной Кореи и такого же прошлого России: исключительно образцовые фабрики, школы и иные учреждения; работники предприятий на правах неактеров безыскусно импровизируют внутри заученных сцен: о повышении качества производства сукна, об обучении школьников с детства ненавидеть «помещиков и япошек», об

1. См.: «Нельзя жить в бесконечном «Кривом зеркале». Интервью В.Манского. – «Радио «Свобода», 02.12.2013. URL: http://www.svoboda.org/a/25186786.html

2. См.: «Северная Корея скрытой камерой». // Deutsche Welle (Russian). URL: https://www.youtube.com/watch?v=WHZxH0iSiB4

улучшении показателей выработки соевого молока, диетического и легкоусвояемого.

Стратегический союзник России был возмущен перемонтированной версией фильма, которую режиссер собрал после сдачи официального варианта для Минкульта КНДР[3]. Ответ на мировую премьеру проекта в отечественной официальной культуре ждать себя не заставил[4]. Оргкомитеты фестивалей РФ принять проект к участию в конкурсных программах отказались.

…Школьный год ученицы младших классов Зин Ми в разгаре: она вступает в Союз детей (эквивалент пионерской организации в СССР). Разумеется, такое событие приурочено к ключевой дате – дню рождения великого генералиссимуса Ким Ир Сена (официально именуемого Великим солнцем). Естественно, согласно принципам подобного мифологического хронотопа все люди Северной Кореи – единая семья. И поскольку все счастливые семьи счастливы одинаково, вступление Зин Ми во взрослую жизнь становится событием всеобщим. В духе «Колыбельной» Дзиги Вертова к первому культурному герою – основателю северокорейского государства Ким Ир Сену тянутся руки и взоры детей-неофитов. Работницы предприятий легкой и пищевой промышленности (съемочные объекты в фильме) отдают ему свой труд и молодость. На центральной площади Пхеньяна без устали готовятся к параду в честь рождения Великого солнца сотни мужчин и женщин в национальных костюмах.

Зин Ми продолжает свое путешествие согласно выданной путевке в жизнь. Мать ведет дочь на занятия кружка народного танца. Мастерство не дается легко, но девочка будет продолжать, пока не выучит все движения для детского гала-концерта в честь Ким Ир Сена. Успехи Зин Ми – это и успехи северокорейской медицины. Кто, как не она, только принятая в Союз детей, должна посетить в палате заболевшую одноклассницу вместе с классом и учительницей. Трудовая вахта ударника-ребенка заканчивается поздним вечером, с тем чтобы утром начаться вновь.

Безнадежность проекта была столь же очевидна, сколь и полезность опыта позднесоветских контркультурных стратегий в экранной документалистике. Документальное кино в России всегда имело законную нишу, хотя и не столь глубокую, как игровое. Уверенность в том, что документалистика если и развивается, то как-то безобидно, сыграла злую шутку с системой. О том, как обходить препоны студийного планирования в неигровых фильмах, отечественные кинематографисты получили возможность поразмыслить на излете оттепели в конце 1960-х. Снимать неигровое так, чтобы оно, изъясняясь в терминах самой власти, при этом говорило об ином, научились к 1980-м. Мастера знаменитой Ленинградской студии документальных фильмов (ЛСДФ) эту рецептуру знали прекрасно. На монтажном столе над типовой картиной с жесткой плановой, совершенно безыдейно безобидной темой (ткацкая фабрика и ее успехи; шоколадная фабрика и ее успехи и т.д.)

3. См.: «Факти тижня з Оксаною Соколовою», эфир от 14.02.2016. // Факты ICTV. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9pvwdj3aFFA

4. См.: Швыдкой М. Вызываю огонь на тебя. – «Российская газета», № 6831 (260). URL: https://rg.ru/2015/11/17/luchi-site.html

документалисты раз за разом повторяли трудовой подвиг британской хирургии из романа Мэри Шелли. «В лучах солнца»

Ткачиха-ударница совершает один за другим подобные подвиги во имя светлого будущего – это сообщение власти. После монтажа выяснялось, что героиня мать, жертвуя молодостью и здоровьем ради Системы, вовсе позабыла собственную семью. Отец и сын живут сами по себе – это закадровое сообщение, авторский комментарий. Таков классический фильм Николая Обуховича «Наша мама – герой» (1979). Шоколадная фабрика может быть снята так, что интерьер будет походить на «Сталкера» Тарковского. Кадр с котлами, полными вязкой, темно-коричневой жижи, которую переливали люди в грязных халатах, вызывали точно запланированные автором ассоциации. Плановый очерк об успехах советской кондитерской промышленности превратился стараниями Павла Когана в фильм «Скоро лето» (1987) – символ умирающей Системы с новым вирусом в клетках.

«В лучах солнца» снимался согласно той же технологии, но на новейшем оборудовании. Основные приемы художественной деконструкции режиссера – включение в монтаж кадров, снятых с приличными «нахлестами» материала, когда камера включалась и выключалась соответственно раньше и позже, чем требовалось. Окончательный вариант монтировался из нескольких дублей одной и той же сцены. Ключевое место отведено кадрам неофициальной Кореи, снятым скрытой камерой из окна номера отеля, в котором остановилась группа. Темные улицы, очереди. Весьма уместным оказалось и зимнее время, когда шли съемки, – недаром и Россия в голливудских франшизах обычно снимается зимой. Монтажные столкновения, собранные из официальных и неофициальных видов Северной Кореи, разумеется, оказались самоиграющими. Фильм в таком виде фактически становится контридеологией. На заказное, совершенно искусственное

«В лучах солнца»

сюжетосложение власти Манский выдвигает собственную контрмифологию. За счет съемки и монтажа эпизоды официального сценария разбираются и перепаиваются, словно старый радиоприемник.

В одной из сцен ветеран корейской войны посещает общеобразовательную школу (естественно, где учится Зин Ми) и рассказывает детям о боевых действиях. Сцена составлена режиссером из нескольких дублей. В конечном варианте рассказ фронтовика неоднократно прерывается помощником режиссера (вторым режиссером корейской части съемочной группы), вносящим бесконечные коррективы. Изменяется число сбитых ветераном из винтовки американских самолетов, бесцеремонно трансформируется и драматургия выступления. Второй режиссер резко обрывает рассказчика, требует от него сократить монолог о самолетах и перейти непосредственно к поздравлению учащихся с днем рождения «великого генералиссимуса и товарища». Искушение, естественно, велико: в кадре появляются ожидаемые кадры-перебивки с лицом школьницы, отчаянно борющейся со сном.

Вопрос, о чем фильм, если не о Северной Корее, возникает примерно во второй половине, когда Зин Ми отправляется на поклонную гору к поистине гигантской скульптурной группе отца и сына[5]. Поскольку первоисточник социокультурного контекста КНДР сомнений не вызывает, то становится понятным и нежелание работников фестивальной России представить фильм российскому зрителю. Особенно сейчас, когда официальный взгляд необременительно именует национальной идентичностью и русской идеей плановое храмовое строительство и ширящуюся кампанию по установке памятников тиранам в разных городах России.

В этих предлагаемых обстоятельствах внимание режиссера именно к русской версии фильма очевидно. На фестивале «Послание к человеку» копия картины была снабжена закадровым текстом, который

5. Об эстетическом воздействии монумента можно составить впечатление по гораздо меньшей статуе Ленина, оставшейся после демонтажа фигуры Сталина у Иваньковского шлюза на Москве-реке.

«В лучах солнца»

читает сам Манский: английские субтитры не передавали особенности лексики русского комментария. Режиссер выбрал безотказную, известную еще со времен «Обыкновенного фашизма» Михаила Ромма манеру «иронизирующего простеца». Такой лирический герой, впрочем, используется и в мировой документалистике (см., например, фильмы Криса Маркера «Письмо из Сибири», «Если бы у меня было четыре дромадера»). Манский применял такой прием и прежде в работе «Частные хроники. Монолог» (1999), монтажной картине, основанной на любительских видеоматериалах советского времени. Герой-комментатор в фильме «В лучах солнца» использует просторечные выражения «американкашки», «япошки» и пр., узнаваемые обыденные интонации, которые ожидает целевая аудитория, поскольку все мы живем среди понятийных штампов.

Финал проекта – крупный план Зин Ми. На вопрос за кадром, что будет делать она с выданной великим генералиссимусом Ким Ир Сеном, великим вождем Ким Чен Иром и уважаемым руководителем Ким Чен Ыном «путевкой в жизнь», девочка начала было говорить о чувстве долга и патриотизме. И вдруг расплакалась. «Пусть стишок, что ли, расскажет», – послышался за кадром голос режиссера. «Декламировать?» – успокоилась Зин Ми и начала декламировать клятву школьника, вступающего в Союз детей.

«В лучах солнца», в особенности его русская версия, – большой проект, результат сложных художественных и гражданских решений, которые принял режиссер, снимающий «свободное кино для свободного зрителя»[6]. ◆

6. См. цит. из интервью В.Манского «Нельзя жить в бесконечном «Кривом зеркале». URL: http://www.svoboda.org/a/25186786.html

Андрей Архангельский

СМОНТИРОВАТЬ ДРАКОНА

Возращение пропаганды в нашу действительность само по себе неудивительно: это можно объяснить ресентиментом, имперским комплексом, коллективной травмой веймарского типа и т.п. Феноменальна в данном случае легкость, с которой подобное возвращение оказалось возможным, – спустя двадцать пять лет после того, как авторитарный режим рухнул. Это говорит нам о двух важных вещах. Во-первых, о несовершенстве концепта «открытое информационное пространство». Считалось, что отныне проблема авторитарного сознания решается сама собой – технически (по аналогии с концепцией «рынок все расставит на свои места»). Что открытость, прозрачность, доступность информации, в первую очередь благодаря Интернету, априори лишает пропаганду возможности существования.

После 2014 года выяснилось: проблема не только в том, что массовый человек лишен альтернативной информации, а еще и в том, что человек попросту не хочет знать ничего другого. Если советский человек *не мог* иметь доступа к альтернативной информации, то постсоветский *не хочет*. Это и есть главное открытие нового времени: технические возможности информации сами по себе не решают проблему сознания. С ним нужно что-то делать, но что – неясно. Мы имеем дело со своеобразным цивилизационным тупиком, что – с учетом набирающего силу популизма в Европе и даже в Америке – может быть очень опасным прецедентом.

Вторая проблема: как противостоять пропаганде? Что ей противопоставить? Вариант «контрпропаганда» отбрасывает нас к ситуации «противостояния двух систем» – но сегодня никаких альтернативных идеологий в мире нет. Пропаганда сегодня – это «просто слова», просто риторика; но она быстро превращается

в практику мышления. Вариант «разоблачение пропаганды» также оказался не слишком эффективным. Ложь, произведенная в огромном количестве, размноженная в массе экземпляров, имеет гораздо более сильное воздействие, чем последующее ее разоблачение: во-первых, о том, что это неправда, узнает уже гораздо меньшее количество людей, а во-вторых, часть из них просто проигнорирует разоблачение лживой информации – именно потому, что не хочет знать другую точку зрения.

Самые проницательные догадываются, что разоблачать нужно не столько отдельное пропагандистское сообщение, которое не существует само по себе без предыдущих и последующих сообщений, без контекста, как показал Мишель Фуко в «Археологии знания», сколько сам контекст. Разоблачать нужно сразу весь механизм пропаганды, целиком. И даже больше: разоблачать нужно всякий раз авторитарный способ мышления. Это трудоемкая и громоздкая задача – на практике почти неосуществимая.

«В лучах солнца»

Виталий Манский в своем фильме предложил элегантный и художественно безупречный вариант разоблачения именно авторитарного контекста, всего нарратива – а не отдельного высказывания. Концептуальность и даже художественная честность такого приема подтверждается тем, что разоблачитель использует только методы и приемы самой пропаганды.

Северная Корея, конечно, не Россия; тут крайний случай. Но метод, который применил Манский, кажется универсальным и в отношении других, более современных форм авторитаризма. Метод этот можно назвать *художественным повтором*, художественной тавтологией. Сообщение «наша страна – самая справедливая», произнесенное один раз, является пусть и бездоказательным, но все же сообщением, «точкой зрения». Это же сообщение, повторенное бесконечное количество раз с усиливающейся претензией на исключительность («наша страна – самая справедливая во Вселенной», «наша страна – самая справедливая даже за пределами Солнечной системы»), порождает неконтролируемый эффект. Повтор разоблачает контекст.

Ничего в прямом смысле разоблачительного в фильме нет. Манский соблюдает правила игры, навязанные принимающей стороной. Он, по сути, послушно, аккуратно исполняет все предписания цензуры. Мало того, он делает это с избытком: подбирает все крошки со стола, чтобы ничего не растерять, не упустить ни единого слова и жеста. Как известно, в армии самая страшная угроза – «жить по уставу». Манский рискует «жить по уставу». Он решает победить ад образцовым соблюдением устава ада.

По отдельности каждый кадр в его фильме строго следует «договору с дьяволом». Единственным нарушением «договора» являются крохотные зазоры, прорехи, паузы – они играют роль «оговорки по Фрейду». Этот эффект не раз был использован в кино – в той же «Матрице»; «игровое начало и документ вступают здесь в интимную завораживающую связь», замечает по этому поводу Зара Абдуллаева[1]. Одинокие иголочные уколы на грубой ткани дают нам возможность заглянуть за ширму.

Первым таким уколом действительности, зазором выступает нелепого вида человек в кожаном пальто, который «за кадром» дает указания героям: как и что нужно говорить, как себя вести и даже – что чувствовать. В кадре он появляется всего на пару секунд, но он – ключевая фигура повествования. Это *великий куратор*. Тип, пришедший на смену «великому инквизитору», и в России не нужно объяснять, какова его роль. У нас этот «куратор» выглядит, наверное, более элегантно, чем его северокорейский коллега. Он отдает приказы «актерам» с помощью гаджетов, намеков, пауз, недоговорок – на высоком культурном уровне! Иногда ему вообще ничего не нужно говорить: «люди все понимают сами». Но по сути он ничем не отличается от северокорейского. И теперь, произнося слово «куратор», мы обречены видеть «человека в кожаном пальто» из фильма Манского – такова сила образа.

Зазор другого рода возникает при монтаже двух почти одинаковых дублей – как в игре «найди десять отличий». В первом дубле, например, звучит фраза отца, адресованная дочери: «Нужно каждый день есть сто граммов кимчи», а во втором – «двести граммов». В другой сцене в первом дубле план завода перевыполнен «на 150 процентов», во втором – «на 300». Но и этих малых отличий достаточно, чтобы понять, что поддельны не только эти сцены, но и всё вокруг: и стол с продуктами, и семья, и прохожие на улице, и праздничные толпы, и парады, и вся страна в целом. Вся якобы «действительность» является имитацией – за исключением, возможно, отдельных бытовых подробностей, снятых украдкой из окна гостиницы. Ради пропаганды государство готово превратить в актеров весь город, всю страну. Похожую роль зазора иногда играют у Манского те, кто не участвует в постановке, – «рабочие сцены»; наконец, грандиозным «зазором» являются слезы маленькой героини в конце фильма. Это и называется «разоблачать не отдельное высказывание, а контекст целиком».

1. http://kinoart.ru/blogs/maski-v-luchakh-solntsa-rezhisser-vitalij-manskij

Манский ни единым жестом не нарушает замысла манипуляторов – он, напротив, оказывает манипуляции максимальное содействие: используя для разоблачения пропаганды механизмы самой пропаганды, он по сути ничего не добавляет от себя. Он собирает фильм только из тех деталей, которые есть в конструкторе, но в результате получается то, что деконструирует сам конструктор. Из кубиков лжи можно, оказывается, сложить и детектор лжи.

Конечно, такой ход мог прийти в голову только человеку с советским опытом. Все более или менее по той же схеме существовало и при советской власти (вспомним «Компромисс» Довлатова хотя бы). Но в позднем СССР имитация, подделка носила разболтанный характер, все делалось спустя рукава и без азарта. Любая оговорка или описка снимала тотальный характер высказывания, и человек, не лишенный вкуса, мог нарушить, расшатать тотальность за счет «монтажа» – не прибегая к радикальной критике. Язык газеты «Правда», с помощью которого к началу 1980-х нельзя было уже ничего сказать по существу, невозможно было выразить ни одной, самой нехитрой мысли, был использован Владимиром Сорокиным или Дмитрием Приговым «целиком» – для разоблачения советского контекста (частью которого являлись и «Правда», и сам язык). В картине Манского – применительно к совсем другой культуре и другому тоталитарному типу – этот метод сработал не менее эффектно и убедительно. Расчет режиссера оказался верным: любая цензура содержит в себе энергию саморазрушения, материал для саморазоблачения. Манский не разрушает поддельную действительность, он подыгрывает ей, поддакивает – он ее удваивает и усиливает, тем самым доводя до абсурда. Это подтверждает, помимо прочего, что природа тоталитаризма везде одинакова и рассыпается она по одним и тем же причинам – благодаря множественным прорехам между реальностью и подделкой, а также из-за естественного истощения ресурса лжи. ◆

Виталий Манский:

«Я ВСЕГО ЛИШЬ НАБЛЮДАТЕЛЬ»

Беседу ведет Вика Смирнова

Вика Смирнова. В своих интервью ты говоришь, что вам не дали закончить фильм, но не рассказываешь, почему и как это произошло.

Виталий Манский. Я до сих пор не знаю причин. Если бы нас уличили в процессе работы, мы бы не смогли завершить съемки. Я даже не могу предположить, какие сценарии могли разыграться, если бы нами были официально недовольны. Более того, в конце нашей второй экспедиции речь шла о встрече на самом высоком уровне. Что, как ты понимаешь, говорит о доверии. И вот перед третьей поездкой начались странные торможения. Включилась мутная северокорейская бюрократическая машина с бесконечными задержками, с визированием каждого чиха, Интернетом, напоминающим голубиную почту. И в конце концов мы получаем письмо о том, что съемки не могут быть закончены в связи с международной лихорадкой Apple. Они просто решили не продолжать, основываясь на каком-то своем ощущении. Видимо, подумали, что ничего опасного в отснятом материале нет, деньги они получили, а сама картина им не нужна. Решили закрыть эту историю. И только узнав о том, что фильм все-таки вышел, узнав, естественно, с опозданием (к тому моменту он уже получил два приза на международных фестивалях), они направили жесточайшую по содержанию ноту.

Вика Смирнова. Не посмотрев фильм?

Виталий Манский. В их понимании любой фильм, сделанный без их участия, абсолютно неприемлем.

Вика Смирнова. Итак, проект закрыли, и ты был вынужден работать с материалом двух экспедиций. Судя по сказанному перед премьерой, ты сожалеешь, что замысел не был реализован, что тебе пришлось делать совсем другой фильм. Насколько гипотетический «В лучах солнца» отличается от нынешней версии?

Виталий Манский. Знаешь, я искренне убежден, что картина, которая могла появиться, имела бы совершенно иной резонанс – куда более мощный и куда более разрушительный! Кстати, первоначальный замысел был соотнесен с северокорейским сценарием.

Вика Смирнова. Можешь описать, что это был бы за фильм?

Виталий Манский. Это была бы история, в которой образ Зин Ми олицетворял работу целой системы. Мы планировали снимать ее репетиции. То, как, готовясь к празднику Ариран, Зин Ми становится пикселем гигантского человеческого панно. Сначала в группе из десяти человек, потом – тысячи и наконец многотысячного стадиона. Я хотел снять новую вариацию «Триумфа воли».

Виталий Манский

Вика Смирнова. Возможно, так и должен выглядеть «Триумф воли» в XXI веке. Как гротеск. Знаешь, во время просмотра у меня было ощущение, что твой фильм не про Северную Корею. И дело даже не в том, что ты добираешься до универсальной метафоры тоталитарного общества, но в том, что в картине проявляются черты любого современного общества. Ты описываешь эту политическую ситуацию как языковую по преимуществу. Поэтому, кстати, в твоих интервью все время звучит слово «пиксель». Это истории не про людей, а про язык и структуры. Ведь именно в XX веке, когда общество стало преимущественно письменным, эта проблема стала подлинно видимой, а не просто актуальной. Я бы сказала, что как адепту документального реализма тебе удивительно повезло. Ты зафиксировал момент, когда на абсолютно *реальном материале*, эта *абсолютная реальность* проявляет себя как исключительно лингвистическая. И это различие оказывается абсолютно не важным. Кажется, что за людьми и правда нет ничего, кроме клише (хотя, конечно же, есть!). Отсюда это постоянное движение от клише за границу образа и обратно!

И еще. Ты напомнил про Apple, и я подумала: чем не метафора того же самого общества? Твои билборды с генералиссимусом можно было бы заменить на рекламу iPhone 7. Я, конечно, вульгаризирую, но вслед твоей же поэтике. Ведь, по сути, требование корейской власти быть абсолютным объектом желания – это и требования Apple с ее зашифрованным, неприступным для других гаджетов устройством. Не потому ли ты выбрал такую отстраненную манеру повествования, что твой взгляд предполагал эту дистанцию? Или просто не мог заглянуть за фасад?

Виталий Манский. Я честно скажу: мне кажется, за этим фасадом ничего нет. Наша потребность как европейцев состоит в том, чтобы докопаться до сути. А тут все – как в истории о Буратино. Проткнул дверь носом

«В лучах солнца»

и увидел, что за дверью ничего нет. Один старый хлам.

Вика Смирнова. Ну так это же гениально, нет? По сути, ваша фантазия – о человеке, у которого все, что внутри, предъявляет себя наиболее чистым образом. В Северной Корее ничего нет не потому, что у них произошла такая дегуманизация (хотя она, конечно, произошла!), но потому, что все снаружи.

Виталий Манский. Не совсем так. Человеческое многослойно, за фасадом всегда что-то есть.

Вика Смирнова. Конечно. Например, другой фасад.

Виталий Манский. Хорошо, пусть так. Хотя слово «фасад» мне не нравится. Я бы сравнил это с комнатами. Внутри нас множество комнат, они по-разному меблированы. По ним можно гулять, открывать, что-то постоянно обнаруживать. А у них открывать нечего. За фасадом пустая комната, вымытая хлоркой.

Вика Смирнова. Но ведь это же в том числе ты снимал, следуя законам тоталитарной эстетики. Кадр у тебя сознательно плоский.

Виталий Манский. Это решение имело бы куда более важный смысл в случае реализации первоначального замысла. Если бы я знал, что съемки прервут, я бы скорректировал манеру.

Вика Смирнова. Например?

Виталий Манский. Например, я бы больше фокусировался на деталях. Делал бы больше укрупнений, которые сегодня почти отсутствуют.

Вика Смирнова. Чтобы показать человеческое?

Виталий Манский. Да, более тактильное, осязаемое.

Вика Смирнова. Но ты же говоришь, что за фасадом ничего нет!

Виталий Манский. Поэтому само отсутствие было бы еще более убедительным.

Вика Смирнова. Но вот у вас есть сцена, которую вы сняли контрабандным путем. Через дыру в портьере. Эпизод, в котором люди толкают автобус. Эта сцена совершенно не постановочная. В ней нет парадности, там люди выглядят усталыми, меланхоличными, будничными, как люди в любой стране мира.

Виталий Манский. Если бы случилась большая картина, эпизода с толканием автобуса в ней не было бы. В картине «В лучах солнца» я как бы помогаю зрителю подойти к этим ощущениям, веду его за руку. В том, неснятом, фильме это было бы проживание более самостоятельное и поэтому более ценное.

Вика Смирнова. Вот ты вспомнил про «Триумф воли». Что для тебя тотали-
тарный фильм?

Виталий Манский. Я не понимаю, что такое тоталитарный фильм, я понимаю, что такое кино про тоталитарное общество.

Вика Смирнова. Хорошо. Дай свое определение.

Виталий Манский. Фильм, который показывает безвариантность человеческой жизни в системе. Расчленение, размалывание, абсолютное подчинение каждого человека механизму.

Вика Смирнова. Тогда «Берлин: Симфония большого города» Вальтера Руттмана не кажется тебе тоталитарным фильмом?

Виталий Манский. Не кажется. Несмотря на то что общество там функционирует как единый механизм, у него есть живая органика, есть многовариантность. Даже трамвай, который идет по рельсам, может пойти по другой колее: если я ничего не путаю, в фильме есть эпизод со стрелочником. У Руттмана присутствует выбор – поселиться в этом городе или нет.

Вика Смирнова. Может быть, ты давно не пересматривал фильм, потому что именно свободы у Руттмана нет, так же как нет ничего индивидуального. Есть город вообще, город каталог или реестр, куда занесены улицы и проспекты, витрины и вестибюли метро. Все имеет значение настолько, насколько поддается учету. Все (хотя это и кажется вульгарным, как любое суждение апостериори) напоминает о будущих каталогах нацистов: те же безучастные по отношению к любому человеческому (а значит, конкретному) принципы собирания, та же тяга к универсальному, к знаку. Даже ворота завода, куда устремляется толпа, странным

образом напоминают знаменитые ворота с надписью «Arbeit macht frei». И это, в общем, неудивительно. Там, где все становится формой – или, если хочешь, телом, – недалеко и до газовой камеры.

Виталий Манский. Ты знаешь, возможно, мне нужно пересмотреть картину, которую я не видел десять лет. На теоретическом уровне я могу сказать, что все эти люди из фильма могут перебраться в другие города и жить, подчиняясь ритмам других симфоний.

Вика Смирнова. Но на практическом уровне, о котором свидетельствует исторический опыт, мы знаем, что отнюдь не все перебрались.

Виталий Манский. В «Триумфе воли» никто уже никуда перебраться не может, они подчинены воле несобственной.

Вика Смирнова. А для меня два этих столь разных на первый взгляд фильма – один снят по заказу нацистской партии, другой – художником-авангардистом, кстати, зачисленным в съемочную группу Лени Рифеншталь(!), – очень похожи. И я не удивлена тем, что Руттман перешел на службу к нацистам. Но не потому что он был нацистом по духу, а потому что он был *абсолютным* формалистом. Как и Рифеншталь.

Виталий Манский. Для меня в «Берлине…» есть некоторое естество, а в «Триумфе…» только предначертание, которого избежать невозможно.

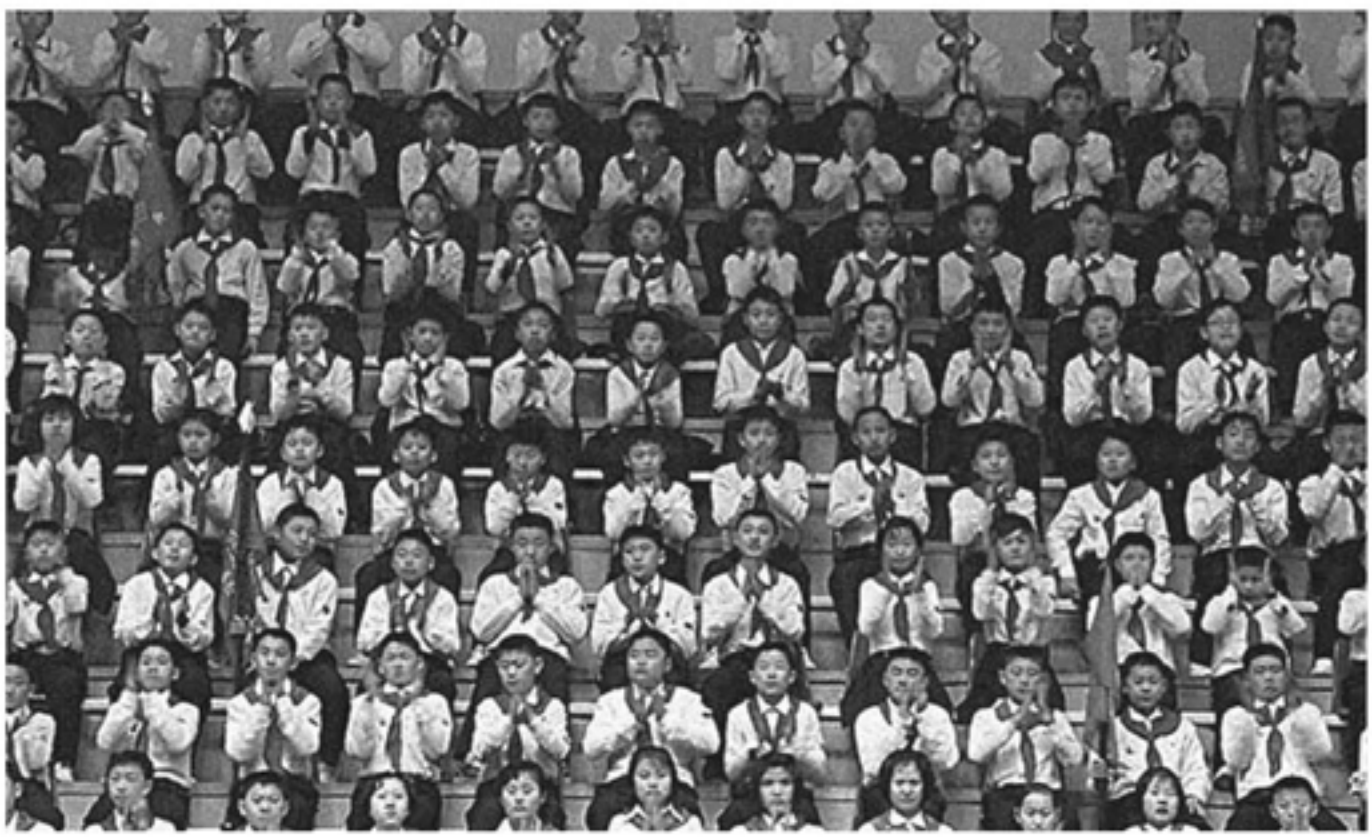
Вика Смирнова. Давай поговорим о будущем. Перед нашей встречей я перечитывала твою беседу с Зарой Абдуллаевой, сделанную по следам картины «Бродвей. Черное море». В частности, ты говорил о том, что через пять лет в документальном кино все изменится. Что приоритет «реального кино» – снятого с наименьшим вмешательством режиссера, принципиально непостановочного, – будет очевиден. Являешься ли ты до сих пор адептом этой истории? Особенно после того, как снял «В лучах солнца», где всё – фейк.

Виталий Манский. Прежде всего разговор был действительно в 2003 году. Прошло пять лет, и появился «Артдокфест», который стал фестивалем «реального кино». Являюсь ли я адептом? Я думаю, что «реальное кино» сформировалось, оно нашло своих зрителей, своих авторов, оно возникло как конкурентное направление даже в индустрии. Скажем, элементы «реального кино» есть в реалити-шоу, которые, кстати, уже пошли на спад.

Вика Смирнова. А почему они пошли на спад, как ты думаешь?

Виталий Манский. Качели. Перенасыщение рынка однотипным продуктом работает на отторжение. Если на место десятилетиями властвующим на телевидении программам вроде «А ну-ка, девушки!» вам предлагают «За стеклом» или «Последнего героя», то вы, конечно же, перемещаетесь туда. И наоборот. Я всю жизнь выступаю за продвижение документального кино, но при этом я первый буду против того, чтобы оно вышло за пределы десяти процентов. То есть его реального объема. Все должно существовать в некоей естественной пропорции. Сегодня эта естественная пропорция нарушена, и «реальное кино» занимает 0,25 процента рынка.

Вика Смирнова. А что в твоем кино кроме камеры реального? Все постановочное. Ты вообще уверен, что перед тобой действительно одна семья?
Виталий Манский. Я, конечно, не видел там семей, которые бы гуляли по улицам. Я видел женщин, которые живут на фабриках, детей, которые живут в школах, но по поводу родителей Зин Ми почти уверен. Я видел семейный альбом, где она растет в окружении этих людей.
Вика Смирнова. Помнишь, в «Бегущем по лезвию» Ридли Скотта семейный альбом был последним (и ложным!) аргументом принадлежности к человеческому?
Виталий Манский. Конечно. Кстати, знаешь, что меня удивило? Фотографии этой семьи сделаны в фотошопных фонах. Сначала я решил, что это такой северокорейский стиль. Пока кто-то меня не спросил: «А почему ты



«В лучах солнца»

не думаешь, что этот альбом был специально для тебя изготовлен?» Ведь когда ты смотришь семейный альбом, за людьми угадывается среда, обстановка, в которой они живут. А по этому альбому ничего считать нельзя. Все фотографии вырезаны и вставлены в какие-то фоны. Альбом, кстати, есть в фильме, но его не все замечают. Впрочем, повторюсь, на мой взгляд, по ощущениям, это все же реальная семья.
Вика Смирнова. А что бы поменялось, если бы эта семья была не настоящая?
Виталий Манский. Ничего. Может быть, немного бы усложнилась работа северокорейской стороны. Эту реальную семью от фиктивной ничего не отличает.
Вика Смирнова. То есть здесь ты отступил от своего манифеста?
Виталий Манский. Ну здесь существовать в рамках «реального кино» было бы невозможно, как невозможно играть на скрипке со связанными руками.
Вика Смирнова. Согласись, и сюрреалисты, и футуристы, и абстракционисты – все стремились именно к реализму, никто бы не сказал: я не

снимаю реальность. Это же просто жанр, в котором она угадывается лучше всего. Собственно, так и с временем. Казалось бы, Северная Корея живет в историческом прошлом, но вот эти фотошопные фоны и прочие вещи помещают ее в одновременный с нами контекст. Поскольку времени в твоем фильме как бы нет, мы созерцаем власть как чертеж и – одновременно – как подвижную знаковую структуру.

Виталий Манский. Согласен. Кстати, на некоторых фестивалях мой фильм идет в секции игрового кино, и это мне кажется в каком-то смысле справедливым. Я даже не знаю, как бы я сам определил жанр «В лучах солнца». Весь фильм – это в основном срежиссированные сцены, добавлю, не мной срежиссированные. Я там лишь наблюдатель. Вот если бы ты спросила, какие сцены для меня наиболее важные...

Вика Смирнова. Какие?

Виталий Манский. Например, сцена на площади. Люди поют очередной гимн вождю, а потом буднично, без паузы, выполняют данные в мегафон команды расходиться колоннами. Вот это, может быть, самое точное, самое документальное описание Северной Кореи.

Вика Смирнова. Как ты думаешь, сцены, которые зритель считает наиболее сильными, совпадают с твоими?

Виталий Манский. Думаю, нет.

Вика Смирнова. Скажу про свои впечатления. Сцены в классе, где – повторюсь – ты не без помощи Северной Кореи (отмывшей корейцев до нечеловеческого блеска) предъявил власть без экивоков – в качестве знака или структуры. Или компьютерной программы. Без авансов и реверансов. С другой стороны, ты показываешь руки, которые возлагают цветы. Только руки, без тел. Этот кадр врезается в сознание, потому что он в своей универсальности живет в контрапункте с другим, столь же универсальным, всеобщим. Казалось бы, руки – это иное коллективного тела, но, будучи отрезанными монтажом, они возвращают нас к человеческому, единичному.

Виталий Манский. Обрати внимание, ты говоришь: «ты показываешь». Значит, акцентируя, я конструирую. Здесь очевидно насилие над реальностью. Зрителя ведут за руку и тыкают носом. А сцена, о которой я говорю, она созерцательная и более документальная.

Есть еще один эпизод, который мне нравится. В нем отец Зин Ми заходит к начальнику цеха. Сначала они шепотом разговаривают: «Какие там у вас детали?», «Что нужно сделать?», а потом уже абсолютно постановочными голосами играют на камеру. В этом эпизоде проявляется тысячепроцентный слепок реальности без какого-либо авторского вторжения и насилия. И это самая высокая точка погружения в реальность. Вот этим же будничным голосом они могли бы легко обсуждать запуск баллистической ракеты в сторону Токио. Точно так же спокойно, естественно, без эмоций: «Ракеты? Хорошо. Куда нажать?»

Вика Смирнова. Ты наверняка думаешь о будущем документального кино. Как именно оно может меняться с учетом естественной виртуализации и переездом в онлайн? Даже фестивали, вероятно, отомрут, во всяком

случае в нынешнем количестве. Ведь гораздо удобнее (и дешевле!) смотреть все дома на большом экране.

Виталий Манский. По этой логике и сексом удобнее заниматься у компьютера.

Вика Смирнова. А почему нет? Тем более что все управляется мозгом. Скажем, будут два варианта: один более продвинутый – с какими-нибудь нейронными чипами и другой – old school. Равносильно тому, как сегодня сосуществуют имейлы и почтовые открытки. Ничего не исчезнет, просто поменяет природу.

Виталий Манский. Я бы хотел умереть в старом представлении о прекрасном, и в этом смысле фестиваль для меня не только просмотр фильма, но общая с залом энергия дыхания. Мы сейчас очень серьезно занимаемся созданием онлайн-ресурса, предполагающего в том числе организацию фестивалей. Однако его появление во многом связано со сложностью продвижения независимого кино в России. Мы ни на минуту не говорим об уничтожении оффлайн-версии. Даже если фестиваль будет невозможен в России, мы устроим его на Каймановых островах.

Вика Смирнова. Да, но только туда не все доедут.

Виталий Манский. Под Каймановыми островами я предполагаю куда более близкие территории.

Вика Смирнова. Возвращаясь к твоей теме. К документированию реальности в новом мире. Предположим, тебе нужно снять нашу беседу. Ты видишь меня в скайпе, но не можешь быть уверен, что пространство за мной реально. То есть сегодня, когда таких технологий еще нет, – можешь, а завтра – уже нет. Гипотетически.

Виталий Манский. Понимаешь, наша беседа в скайпе – это уже насилие над реальностью. Я сижу в Будапеште, ты – в Петербурге, мы можем друг друга слышать, а при желании и видеть, но мы не находимся в одной комнате, и это не вопрос отключающегося иногда звука: дело в том, что наша коммуникация принципиально отличается от той, которая была бы, если бы я сидел у тебя дома. Скажем, на кухне. В миллионы параллельно сосуществующих миров входила бы и чашка, в которую был налит чай, и другие подробности, включая то, как ты одета, в халате ты или в костюме, с макияжем или без, на столе пирожные или бутерброды с колбасой…

Вика Смирнова. Но финальной версией интервью было бы…

Виталий Манский. Да нет никакого финала. Это мы сейчас участвуем в очень суженном, ограниченном коммуникативном бизнесе. Мы сейчас занимаемся бизнесом. Ты берешь интервью, задаешь вопросы, я отвечаю. И финалом нашего разговора будет кнопка «отключить связь». У нас есть финал, который неизбежен, а когда мы сидим в твоей кухне, финалов – миллион, и, может быть, даже отсутствие финала.

Вика Смирнова. Как один из миллиона вариантов. ◆

РЕПЕРТУАР

Игорь Сукманов

НОСТАЛЬГИЯ УЖЕ НЕ ТА

Анапа-2016

Если следовать романтическими тропками и во всем искать высшие умыслы и тайные знаки, то связь между фестивалем «Киношок» и местом его проведения – курортной зоной Краснодарского края Анапой – покажется не лишенной символического смысла. Когда-то, на заре своего существования, эпатажный дух «Киношока» нашел свою идеальную землю обетованную в краю, чьи земные и людские щедроты были воспеты еще в «Кубанских казаках». Стать гостеприимной столицей многонационального кино, уже не советского, но не утратившего связь времен, – это было роскошной идеей. Особенно в лихие 90-е, когда надо было не столько спасать само кино, сколько преодолевать уныние и растерянность перед обликом грядущего. Надо было подставить плечо тем, кто в одночасье утратил все преференции популярности и славы. Надо было притормозить процесс неминуемого распада заботой о «ветвях могучей кроны» (название книги Лилии Маматовой), растерзанной, разбросанной бурей перемен. Надо было удалиться в солнечную провинцию, где встречают хлебом-солью, где море ласково и песок шелковист, где миф о дружбе и благоденствии народов овеян пряностью пырьевского шедевра.

Спустя двадцать пять лет фестиваль «Киношок», выдерживая геополитические бури и натиски, по-прежнему остается единственным российским форпостом призрачного единства некогда монолитного кинематографического пространства СССР. Он по-прежнему стремится крепить семейные узы между пятнадцатью государствами, которые, однако, все решительнее отстраняются от призраков прошлого. Время делает свое дело, и даже ближайшие союзники России и самые просоветские страны Содружества сегодня уже отвыкли мыслить себя частью некогда безбрежного пространства. Они

←
Адильхан Ержанов

«Сад Эдема», режиссер Альгимантас Пуйпа

приучились жить по-новому. Они свыклись, срослись со своей самостоятельностью. Их ностальгия «уже не та». И прошлое, которое имеет общий исторический знаменатель, уже не в состоянии консолидировать бывших республиканских «сестер».

Попадая в эпицентр «Киношока», понимаешь, что благая идея устроителей утрачивает свою безусловную ценность и силу влияния, поскольку оказывается в заложниках целого ряда обстоятельств. Не касаясь финансового аспекта, который играет весьма существенную роль в судьбе «Киношока», стоит заметить, что фестиваль оказался в поле серьезной идеологической конфронтации. Избранная им когда-то роль главного хранителя традиций кинематографа с приставкой «экс» сегодня уже не работает. Проводить в жизнь некую единую культурную политику стран СНГ, пытаясь при этом «пристегнуть» государства, избравшие иной путь развития, оказывается вещью труднодостижимой. Команда «Киношока», которой по душе миссия культурных миротворцев, в некотором роде обязана разыгрывать опекунскую роль Большого Брата, как того желает государственный учредитель. Но эта роль становится все сложнее.

Приехав на «Киношок», вы в райской цитадели советского отдыха и впрямь оказываетесь отброшенными лет на двадцать назад. Фестиваль проходит в феерическом месте – в семейном пансионате закрытого типа, где, казалось бы, навеки воцарилось мирное лето какого-нибудь 1983 года. Социалистический рай – с его всеобщей уравниловкой, с галдящей малышней, пузатыми отцами счастливых семейств и их вечно недовольными, покрикивающими на детей женами, пенсионерками в соломенных шляпах и их покорными мужьями с тряпичными сумками, набитыми пляжными принадлежностями. Здесь, в «клондайке маленького счастья» проходит фестиваль оригинального формата, который, по сути, единственный в стране отслеживает историю всего

«Рассвет», режиссер Лайла Пакалныня

постсоветского кино. И в этом «экзотическом» месте, если судить по гамбургскому счету, отображается своя сермяжная правда – коллективное бессознательное российской публики отводит кинематографу стран СНГ и Балтии место на периферии, вне зоны своих преференций, вне арта и вне мейнстрима. Восприятие чиновников от культуры напрямую связывает интеграцию постсоветских кинематографий со славным наследием прошлого и не признает других вариантов. Единственным зрителем, приникающим к экрану, остается крошечная когорта профессионалов, которая посещает фестиваль согласно мизерной дотационной квоте. Центральная конкурсная программа «Киношока», которая стоит мессы, почти негласно демонстрируется в кинозале, расположенном в одном из административных корпусов пансионата, – не вызывая отклика у отдыхающих, чья курортная жизнь циркулирует исключительно между пляжем и общественной столовой.

В этом кроется один из главных парадоксов «Киношока». Магистральные фильмы, темы, авторские откровения братских кинематографий демонстрируются как будто из-под полы, в формате клубного показа, что, с одной стороны, позволяет фестивалю быть абсолютно бескомпромиссным, а с другой – услышанным очень немногими. Финансовые проблемы, с которыми «Киношок» сталкивается все последние годы, связывают с потерей государственного интереса к культурному альянсу постсоветских государств, чье искусство не всегда благонадежно в идеологическом – для современной России – плане. Однако «корень зла» может покоиться в неизжитом еще со времен советского строя подсознательном скепсисе к «своим» ценностям, навязанным свыше.

Национальное кино союзных республик в популярности неизменно уступало кинематографу зарубежных стран. Но что еще более существенно: даже в едином и неделимом советском искусстве ему всегда отводилась роль «младшего» при Большом Брате. Москва – как

«Ее звали Муму», режиссер Владимир Мирзоев

последняя инстанция, от которой зависят жизнь и смерть любого проекта, как губка, впитывающая все соки и таланты национальных территорий, – стала не просто «Третьим Римом». Она, по сути, узурпировала право влияния на судьбы мира и, будучи одновременно центром российского (русского) кино, приняла на себя роль центрового лидера и вожака, возвышающегося над остальными республиканскими кинематографиями. Даже лишившись этого влияния сегодня, исключительно по инерции ярлык «второго сорта» общественное сознание по-прежнему вешает на фильмы наших братских народов.

Между тем многие региональные кинематографии в эти дни переживают своеобразный ренессанс. Картины из Эстонии, Литвы, Грузии, Молдовы, Кыргызстана в последние годы стали активно вовлекаться в орбиту крупных фестивалей. Ведущие дистрибьюторские компании мира смело включают эти фильмы в свои престижные каталоги. Только в этом году Сан-Себастьян открыл молдавскую «Анишоару», Карловы Вары наградили прекрасный эстонский дебют «Дни, что сбили с толку»[1], а Монреальский кинофорум объявил лучшим еще один дебютный фильм из Кыргызстана – «Завещание отца». Сами эти кинематографии, преодолев глобальный кризис кинопроизводства, реформируя отрасль, создавая фонды и вступая в альянсы копродукции, сегодня уже не чувствуют себя отверженными. Их кинопортфолио пестрят именами режиссеров, на чьи работы уповают фестивальные отборщики. Скажем так, на кино этих стран есть спрос. Он замешан на любопытстве, тайне, свежести восприятия, неизвестных (или непривычных) культурных кодах. За всем этим читается живой интерес, пытливый ум аудиторий, цивилизаций, которым в удовольствие и в радость открывать иные пространственные мироустройства. Но этот мировой спрос идет вразрез с запросами нашего культурного потребителя. И об этом тоже было бы неплохо задуматься.

1. Название фильма Трийна Руумета переводят по-разному. Оригинальное: Päevad, mis ajasid segadusse. – *Прим. ред.*

«Чума в ауле Каратас», режиссер Адильхан Ержанов

Конечно, у России свои отношения с бывшими «нашими». Самое сложное в этих контактах – общаться на равных, принимать во внимание, что их особый взгляд на историю, как и пути их самоопределения, уже не лежит в сфере общих интересов. Свыкнуться с таким положением дел трудно. Поэтому инакомыслие «родственной души» воспринимается болезненно и напряженно. Надо сказать, что кинофестиваль стран СНГ и Балтии в момент своего рождения, когда устойчивый советский мир встал с ног на голову, не случайно использовал в названии слово «шок». Но в нынешние времена эпатируют не фильмы «Киношока», а скорее его «стены», в которых время то ли остановилось, то ли пошло вспять. И именно этому застывшему пространству то ли укором, то ли предупреждением служат фильмы малых держав, в которых слышится все меньше рефлексии и тоски по утраченному.

Отмечая двадцатипятилетие «Киношока», его отборщики решили сформировать конкурс из фильмов, чьи авторы были лауреатами фестиваля. Возможно, именно такой принцип сделал программу слегка разнородной, однако благодаря акценту на именах организаторам удалось собрать небольшую коллекцию картин с очень индивидуальными чертами, в которых воплотились как сильные, так и проблемные стороны национальных кинематографий. Даже по этой небольшой подборке можно почувствовать, в каком близком и равноудаленном диапазоне тем, форм и идей работают авторы. Образы истории, современности и даже будущего, затронутые в картинах, почти безотчетно полемизируют с советской «шинелью», из которой когда-то они вышли. Эстонцы и латыши изживают травмы «красной оккупации». Так, латвийский фильм Лайлы Пакалныни «Рассвет» реанимирует эмоциональный сценарий Александра Ржешевского «Бежин луг» и претворяет мистерию о Павлике Морозове в сновидческих реалиях Советской Латвии времен Хрущева. Прекрасный эстонский режиссер

«1944», режиссер Элмо Нюганен

Элмо Нюганен снимает «1944» – историко-костюмный фильм о жизни молодых эстонцев под прессом тоталитарных империй «третьего рейха» и сталинской России.

Оба этих фильма диаметрально противоположны по жанрам, но едины в одном. Они предъявляют счет истории. Но вот что крайне важно учитывать и что, как правило, в ходе горячих дискуссий выпадает из поля зрения при их просмотре: претензии художников распространяются не на национальную принадлежность советской власти, а на ее идеологию. Антисоветизм балтийского искусства, который в современной России часто интерпретируют как выражение ненависти к русскому человеку, в действительности абсолютно гуманен.

Герои «Рассвета» – коллективная масса строителей светлого будущего, которые дружно жнут, пашут, громят церкви, воздают почести партии и преследуют врагов народа, – вовсе не пришлые оккупанты, а сами латыши. Да, они вылитые клоны героических типажей Эйзенштейна, Довженко, гротескные копии героев соцреалистического кино, но вместе с тем они носители своего национального кода, родного языка и культуры. В романтической юношеской эпопее «1944» молодые эстонцы оказываются по разные стороны политических баррикад. Те, кто встает под знамена нацизма, преображаются в «белокурых бестий». Другие, примкнувшие к «серпу и молоту», перенимают угрюмые славянские черты. Но те и другие – кровные братья, трагически разделенные траншеями идеологической ненависти. 1944-й – это не просто год, когда в боях за Эстонию Германия схлестнулась с СССР. Это год, когда Эстония вступила в гражданскую войну и брат пошел на брата. Ни немцы, ни русские сами по себе в картине не представлены инфернальными созданиями. Физически они сознательно выведены за границы повествования, поскольку Элмо Нюганен не занимается поисками внешних врагов. Он снимает фильм о своей родине и своих соотечественниках в ситуации сложного жизненного выбора, когда

будущее страны зависит от исхода противоборства двух тоталитарных систем. И благородные эстонские юноши в немецкой форме и в советских гимнастерках, вынужденные стрелять друг в друга, изобличать друг друга, заслуживают нашего сострадания. Режиссер романтизирует это поруганное поколение, поруганное не просто войной, а слепой бесчеловечностью имперских доктрин.

Оба балтийских фильма борются с собственными демонами и призраками прошлого. И предъявляют они претензии не своему большому соседу. Совершенно очевидно, что в оккупационной трагедии чувство вины Лайла Пакалныня и Элмо Нюганен возлагают на плечи самих латышей и эстонцев, многие из которых так же слепо и фанатично служили идеологическому культу. И если в их фильмах активное неприятие советского прошлого декларируется в полный голос, то это лишь означает, что им есть в чем винить себя, и они не готовы себе прощать.

О персональной ответственности за собственную судьбу говорит и фильм армянского документалиста Арутюна Хачатряна «Тупик». Эта картина, которую поначалу воспринимаешь как пропагандистский документ, повествующий о печальной судьбе эмигранта в Соединенных Штатах, в итоге ведет нас к противоположным смыслам. Исповедь Левона, который в смутные 90-е выиграл грин-карту и эмигрировал в Америку, полна депрессивных образов. Она рисует безрадостный удел человека, погнавшегося за мечтой в страну больших возможностей, но оказавшегося в итоге на ее задворках, задавленного работой, потерявшего семью, утратившего вкус к жизни. Внимая его признаниям, мы словно погружаемся в империалистический ад, о котором с таким упоением вещали сначала советские СМИ, а теперь федеральные телеканалы. Однако, пустив нас по заведомо ложному следу, доверившись герою, прислушавшись к его правде, фильм одновременно расширил горизонт и обнажил еще один уровень истины. Режиссер встал над ситуацией, и камера, которая сосредоточивалась прежде на главном персонаже, смотрела на реальность его глазами, постепенно стала охватывать большой мир, вбирать окружающее пространство и наблюдать героя на фоне других лиц. Эта важная смена ракурса, точки ви́дения позволяет иначе интерпретировать сюжет и освобождаться от шор. Тупик отчаяния, в который загнал себя эмигрант-неудачник, оказывается проблемой не политической, а экзистенциальной, внутренней, заключенной в нем самом.

Арутюн Хачатрян затронул краеугольную истину постсоветского искусства. Истину, которую так сложно и даже мучительно принимать обществам, в которых роль личности, индивидуального «я» подменялась движениями масс, где человек не был хозяином своей судьбы, не возлагал на себя ответственность, а полагался на государственную волю, на право сильнейшего.

Об этом архаическом начале, которое по-прежнему сильно в людях, говорится и в лучшем фильме программы – «Чума в ауле Каратас»,

отмеченном фестивальным Гран-при. Самобытная работа Адильхана Ержанова, снятая вне студийной системы Казахстана, не скованная продюсерским диктатом, демонстрирует абсолютную авторскую свободу. «Кино без бюджета» получает все большее и большее развитие в странах, где кинопроизводство напрямую зависит от государственного финансирования. В Казахстане и Беларуси рождаются целые «партизанские» движения молодых режиссеров, которые больше не ждут подачек от судьбы и снимают честные фильмы о том, что их по-настоящему волнует.

«Чума в ауле Каратас» – одна из образцовых картин такого плана, где творческая инициатива не только не страдает от отсутствия средств, но находит в этом недостатке источник вдохновения. Фильм-иносказание, обличающий общество, погрязшее в коррупции, минималистскими средствами трансформирует чудовищную реальность в пространство абсурда. Формально «Чуму…» можно причислить к жанру зомби-хоррора, но одновременно в картине легко обнаружить восхитительные цитаты из дрейеровского «Вампира» (тени, пляшущие на стенах, подобны силуэтам мертвецов из сновидческого шедевра датского классика).

Танцующие герои в масках отсылают не только к литературному символизму Эдгара По («Маска Красной смерти»), но и к «антропологическому» кинематографу Сёхэя Имамуры с его «Глубокой жаждой богов», исследующей человеческие инстинкты. Связь с японским гением весьма существенна. Ситуация, обрисованная в фильме, – жители поселка, зараженного чумой, свыкаются со своей участью и не желают, чтобы им открывали глаза на истинное положение вещей, – звучит перевертышем-парафразом фильма Имамуры, в котором островитяне, хранители первобытной культуры, не приемлют блага цивилизации. Обитатели аула Каратас поклоняются тотемам, носят маски и танцуют ритуальные танцы, демонстрируя свою связь с архаичной культурой. Борьбу с чумой они воспринимают как угрозу их традиционному жизненному укладу. Однако отстаивать им приходится не райские девственные кущи, а смрадный уголок, управляемый лишенной всякой жизненной силы начальственной группой. В фильме нетрудно увидеть параллель с ситуацией в сегодняшнем Казахстане. Как, собственно, можно найти много общего с рядом обществ постсоветского мира, чья гражданская аморфность не служит никакому развитию. Эту проблему Адильхан Ержанов рассматривает сквозь призму «культурной антропологии», наглядно и доказательно раскрывая современный мир в его первобытной примитивной оболочке.

Этот важный художественный жест, ставший главным событием минувшего «Киношока», является ярким примером искусства кино – глубокого, умного, исследовательского и фильмического по своей природе. Есть опасение, что картина даже после присуждения ей Гран-при, потеряется на бескрайних фестивальных просторах России и не взбудоражит ее светлые умы. И в этом, наверное, и заключается главный шок нашего времени. ◆

Катерина Тарханова

АУЛ КРЕПЧАЛ

«Чума в ауле Каратас»
Автор сценария, режиссер
Адильхан Ержанов
Оператор Едиге Несипбеков
Художник Ермек Утегенов
В ролях: Айбек Кудабаев, Нурбек Мукушев, Толганай Талгат, Константин Козлов, Баймурат Жуманов, Адемока, Арслан Акубаев
The Partysans
Казахстан
2016

На двадцать пятый год от рождения «Киношока» стало окончательно ясно, что быть простым народом гораздо более плодотворно, чем великодержавным. Что талант и без всякой великодержавности является не региональным и не этнографическим, а только самим собой – талантом. Что принадлежность к нации не гарантирует таланта (никто не обязан любить плохое кино, только потому что оно – национальное). И что визуальная антропология, вечно делающая реверансы в сторону «местечковых» обычаев и культов, с талантом не справится никак – просто потому, что в свой понятийный аппарат не включает ни искусство, ни кино, ни индивидуальность.

Адильхан Ержанов как «имя» целиком выпестован фестивальным движением и журналами об искусстве начиная еще с 1999 года, когда ему было семнадцать лет. «Киношок» последовательно отмечал его полнометражные работы: «Риелтор»[1], «Хозяева»[2] – и так же закономерно, что «Чума в ауле Каратас» помимо Гран-при нынешнего фестиваля получила диплом Гильдии киноведов и кинокритиков. Именно в культуре, в том числе кинематографической, режиссер искал то место, где можно наконец похоронить всю советскую власть: он родился в тот год, когда умер товарищ Брежнев Леонид Ильич, бывший, помимо прочего, автором мемуарного

1. См. «ИК», 2011, № 11.
2. См. «ИК», 2014, № 9, № 10 (фильм рецензировался также и под названием «Собственники»).

«Чума в ауле Каратас»

произведения «Целина», удостоенного – вместе с «Малой землей» и «Возрождением» – Ленинской премии по литературе.

В «Риелторе» точка отсчета – двухтысячелетнее степное прошлое, в «Хозяевах» – средневековый «юмор висельника», доковылявший до степи. Новый фильм представляет собой конспект накопленного опыта в форме жесткого, аскетичного антисоветского памфлета – как бы краткий курс антиистории ВКП(б).

Однажды ночью в аул на машине приезжает новый аким – глава поселения с беременной женой. Их никто не встречает, сельсовет закрыт и запущен, рядом живая свинья копается в грязи, топится печка-буржуйка, старый черно-белый телевизор показывает советский балет «Спартак» про римских рабов. Наконец, сидящий на улице полураздетый толстый человек оказывается главврачом аула, а заодно родным дядей беременной, о чем своего мужа – акима она «забыла предупредить». Далее выясняется, что более 90 процентов бюджета аула расходуется на некое ВПГ – оказывается, это всего лишь вакцина против гриппа. Новый аким просит показать ему больных, ему показывают одного в палате, похожей на тюремный карцер, и просят лечить «по методике», а именно заставлять петь и танцевать. Новый аким остается с больным наедине, тот после танцев падает и просит: «Они воруют, а мы умираем, сделайте хоть что-нибудь». Новый аким, насмотревшись на телеги и носилки с трупами, которые сжигают в яме, намерен выяснить, что же это за «грипп», объявить эпидемию, поехать в город, привезти комиссию, всех уволить и начать лечить людей.

Для этого есть условие: необходимо либо его личное распоряжение, либо хоть одна подпись от жителей. Но тут выясняется, что старый аким и не собирался оставлять должность и тем более объявлять эпидемию, а никаких подписей от жителей не получишь. Беременная

жена давит: надо сначала поработать на дядю, «а потом ты пойдешь наверх». Новый аким пытается уехать. Ему корежат машину, потом избивают в присутствии и по приказу старого акима, который спокойно признается: «Конечно, никакой тут не грипп. Это чума, все давно это знают. Только не надо ничего менять. Великие народы – всегда на грани исчезновения».

Сидя за пиршественным столом, местная власть требует от нового акима подписать очередной бюджет на вакцину против гриппа, мотивируя свои преступления национальной традицией. Новичок парирует: «А то, что люди умирают, – тоже традиция?» Слышит ответ: «Ну, получается, что так, раз все привыкли». К ответу присоединяется жена: «Не подпишешь – ребенка не будет». Новый аким не подписывает, его в наказание на сутки закапывают в землю по горло. Голова торчит рядом с оторванной головой Ленина, валяющейся в канаве, куда люди сливают помои. Над Лениным плавает живая красная рыбка.

Когда откапывают, оказывается, что землекопы с лопатами строят в ауле мировой экспоцентр, а жена заболела и лекарств нет. Герой умоляет главврача достать лекарства – тот молчит. Он берет топор и идет убивать этого дядю – но тот спокойно подставляет голову, потому что знает: новый аким убить не может. Тогда он бросает топор и берет винтовку, чтобы выстрелить в телевизор – тот показывает теперь встречу Путина с Назарбаевым. Случайно попадает в местную сумасшедшую. Кровь пролита, в том числе на телевизор. Старый аким тут же его приговаривает, сидя на импровизированном троне, где рядом с ним живая серая кошка. Нового акима сажают за стол, прибивают руки гвоздями и в последний раз хором требуют вслух признать, что в ауле всего лишь грипп, а не что-то иное. Когда он говорит: «Нет, не грипп, а чума», – стол обливают бензином и поджигают. Жена спокойно смотрит на все из окна. Наутро шляпу приговоренного из кучки пепла достает оставшаяся в живых сумасшедшая.

В аульном колорите фактически изложен библейский сюжет о Спасителе и его казни, где в роли фарисеев – старая местная власть. Несмотря на внешний минимализм, быт аула вполне узнаваем. Регулярно на станции жители видят проносящийся вихрем международный экспресс, молодежь хихикает над «парочками», подглядывает в соседские окна, над всем этим витает воздушный шарик, а в бараке трещит стиральная машина-автомат. Но, чтобы не возникало сомнений, кто Спаситель, а кто фарисеи, которым он «жить мешает» (на «Киношоке» звучало и такое мнение), фильм концентрируется именно на культуре, а не на бытовых подробностях. Финальный «утренний» кадр – единственный при естественном освещении. Весь остальной фильм снят в темноте (в духе немецкого экспрессионизма), в ночи, освещаемой кострами, факелами и парой старых фонарей. Тьма допускает любые ассоциации – например, тень «чумного доктора в клювастой маске» из времен «черной смерти» XIV века.

Казалось бы, где Европа и где аул? Но именно по казахским степям проходил в XIV веке Великий шелковый путь, принесший из рассадника в пустыне Гоби чуму, уничтожившую пол-Европы. Аскетичность изображения тоже из этой серии, а фарисеи рифмуются с флагеллантами – сектой времен чумы, члены которой толпами бесновались вокруг трупов, подвергая себя аскезе (самобичеванию). И да, хореомания – одержимость «пляской смерти» – в чумную эпоху была реальным массовым психозом. И дьявол (секта люцифери́стов) в фильме тоже есть – с раздвоенным копытцем, и пир во время чумы – все приметы «великого мора». При этом «Чума в ауле Каратас» вся снята неподвижной камерой, как «наивное» и «беспомощное» раннее кино. Но в современном кино (даже при бюджете 6000 долларов, как в данном случае) это означает уже другое – принципиальный отказ от понимания и разъяснения увиденного камерой, от сопереживания увиденному. Аул, на взгляд со стороны, читается, таким образом, как загробный мир, априорно неподдающийся проникновению, подключению, пониманию.

Понять сюжет из диалогов и монтажа нельзя. Надо всматриваться во все сразу, охватывать взглядом, учитывать все целиком. Принять как данность, что ни у кого нет имен. Что акимы говорят по-русски, а главврач – только по-казахски. Что ни пыток, ни трупов, ни казни, ни даже международного экспресса не видно – их слышно, либо они – тенью – отражаются на стенах, как те же «чумные доктора». Манера повествования больше напоминает не бытописателя Боккаччо, а экзистенциалиста Камю с его столь же архетипичной «Чумой», действие которой происходило в алжирском Оране в современные писателю годы – 1940-е. Роман Камю был культурологическим исследованием нацизма, которому тогда противостояла Европа, и его корней. Они находились в метафорических «крысах», и все кончалось хорошо: доктор Риэ спас город, хотя и предполагал, что «крысы» могут вернуться. При всем сходстве манеры в фильме Ержанова все не так просто: главврач поощряет чуму, спасения аула не предвидится, и это не случайно.

Речь в «Чуме в ауле Каратас» идет не о побежденном нацизме, а о непобежденной советской власти. Ее корни – отнюдь не метафорические. Она как держалась, так и держится на демагогии («Традиции! Традиции!»), стремясь свести к нулю ценность любой отдельной человеческой жизни. Это в принципе античеловеческая власть, всех людей приравнивающая к крысам. Недаром «живые» в фильме – лишь свинья, рыбка и кошка. Целью минималистской условности в памфлете была вовсе не проповедь прописных истин вроде того, что «лучше умереть стоя», но показ демагогии во всей красе как фундаментальной основы этой власти. Нового акима пытаются приучить лишь к одному – ко лжи. Порочный круг, софизмы, ложные дилеммы: «Вот твой закованный дух. Освободи его, если хочешь. А если потом убьет?» В противовес «Покаянию» Абуладзе фильм занят не прощанием с прошлым, а его несуществованием. Загробный мир не имеет прошедшего времени.

«Чума в ауле Каратас»

Демагогию не вылечить черным юмором Камю или Ионеско, не принимавших нацизм. Советизм они тоже не принимали, но бороться с ним могли лишь путем «доведения до абсурда», которое он, этот самый советизм, проглатывает без труда. Нацизм агрессивен «наружу», а советизм – больше внутрь. И он не двадцать-тридцать лет, как средневековая «черная смерть», а два-три столетия может казаться не абсурдом, а эдакой вот «колоритной» традиционной реальностью. Поэтому справиться с ним можно лишь одним способом – простотой. Не говорить неправды никогда. Вообще. Неустанно, по каждому поводу ловить «местную власть» на лжи, ловить и ловить, долго и упорно, пока СССР не будет разоблачен целиком и полностью – как понятие. И сегодня, на сотом году советской власти в России, останавливаться нельзя.

Даже на фоне одного юбилейного «Киношока» все русское кино сегодня находится в своего рода ауле Каратас – в загробном мире. «Традиции», повторяемость, так и не освобожденный «дух», «все привыкли»: «А зори здесь тихие», «Экипаж», «28 панфиловцев» и т.д. Демагогия нарастает.

На «Киношоке» было заметно, что кому-то просто нечего сказать – литовскому, латышскому, грузинскому режиссерам. В разной степени, но было что сказать эстонцу и узбеку. Эстонцу – намного больше. Специально не называю имена, потому что об этих фильмах здесь не написано. Фильмы разные, плохие и хорошие. Важнее тот факт, что никто из авторов сознательно не врал. Им – за пределами России – это больше даже в голову не приходит. Они действительно уже вне «загробного мира» – как и казахская картина, впервые показанная в Роттердаме, а не так давно вышедшая в казахстанский прокат. Все кругом осознали смертельную опасность «замедленной мины» демагогии, вычленили и выдавили ее из себя по капле, как А.П.Чехов. В отличие от нас. ◆

Наталья Сиривля

ЗА СПИНОЙ – АД

Гдыня-2016

Кинофорум в Гдыне — большой, многолюдный польский национальный фестиваль наподобие нашего «Кинотавра», но с еще более солидной историей: в этом году он проводился уже в сорок первый раз. К сожалению, я так и не увидела картину «Последняя семья» (Ostatnia rodzina) Яна П. Матушиньского, получившую четыре награды жюри (приз за лучший фильм и премии трем исполнителям главных ролей), и фильм «Соединенные штаты любви» (Zjednoczone stany miłości) Томаша Василевского — пять наград (за лучшие режиссуру, монтаж, костюмы, главную женскую роль и мужскую второго плана). Не смогла посмотреть картину «Игровая площадка» (Plac zabaw) Бартоша М. Ковальского (приз за лучший дебют), фильмы «На границе» (Na granicy) Войцеха Касперского (приз за лучший звук) и «Красный паук» (Czerwony Pająk) Марцина Кошалки (приз «За храбрость в размытии жанров»). Мне удалось посмотреть special events фестиваля: «Смоленск» (Smolensk) Антони Краузе и «Послеобразы» (Powidoki) Анджея Вайды, более половины конкурсной программы и один фильм из внеконкурсной.

Первое, что бросается в глаза: в польском кино много курят. Все! Подростки и взрослые, богема и простолюдины и даже Христос на допросе в фильме «Слепота» (Zaćma) Рышарда Бугайского. Это, с одной стороны, показатель свободы, с другой – свидетельство стресса. Кажется, что нация сейчас сильно нервничает, все еще с трудом одолевая посттоталитарный синдром.

Из шестнадцати фильмов конкурса в пяти – «Я – киллер» (Jestem mordercą) Мацея Пепшицы, «Последняя семья» Яна П. Матушиньского, «Красный паук» Марцина Кошалки, «Волынь» (Wołyń) Войтека Смажовского и «Слепота» Рышарда Бугайского – действие относится

к годам советской власти. В картине «Счастье мира» (Szczęście świata) Михала Росы время – канун второй мировой войны, в «Соединенных штатах любви» представлены 90-е годы – время выхода из тоталитарного тупика. Если присовокупить сюда и фильм Вайды о судьбе затравленного Советами великого польского авангардиста Владислава Стшеминьского, получается, что прошлое в польском кино – один из важнейших предметов рефлексии. И главный вопрос к этому прошлому: «Что же они, сволочи, с нами сделали?!»

Наиболее характерный из тех, что мне удалось посмотреть, фильм о последствиях совкового конформизма «Я – киллер» Мацея Пепшицы (приз за лучший сценарий). История честного, неравнодушного, горящего на работе полицейского, которому волею судеб довелось возглавлять следственную группу по поимке знаменитого в 70-е годы маньяка, «вампира из Заглембья», и который в итоге осознанно отправил на казнь абсолютно невиновного человека. Фильм снят в тщательно реконструированной стилистике советского детектива: черно-белый, польские плащи, милицейские «Волги», обшитые дешевыми панелями стены, усталый прищур, сигаретный дым... Если герой на месте преступления видит подростка, потрясенно стоящего над растерзанным трупом матери, то в следующем эпизоде он непременно будет, не снимая плаща, сидеть у постели собственного спящего сына. Если нам демонстрируют интеллектуальный прорыв – то он в обязательном порядке обставлен переполненной пепельницей, бутылкой водки и лихорадочным черчением на доске. А, к примеру, профессиональная сделка с совестью тут же неумолимо влечет за собой измену жене... Штамп на штампе! Стилизация на грани пародии.

Перед нами действительно драма, где примитивности эстетики идеально соответствует примитивность этики – того набора угроз и стимулов, которые толкают героя на преступление. Ну как, скажите, признать, что ты ошибся с подозреваемым, если о раскрытии резонансного дела уже доложено наверх, а ты из хлипкой хрущобы, где все трясется при звуках проходящего поезда, перебрался в подаренный государством коттедж с камином. Если твой портрет напечатан в газетах, у тебя берут автографы, а генеральная прокурорша, прогуливаясь по утрам с собачкой, любезно здоровается с тобой?

Герой пытается дергаться туда и сюда, он барахтается в тенетах этой липкой системы, как муха, но в конце концов все же делается убийцей. В финале, заторможенный, растолстевший, он неловко перерезает ленточку на открытии музейного зала, посвященного поимке и наказанию Паука. И долго с тоской глядит в нарисованные глаза своей жертвы, чья натуралистически выполненная голова украшает зловещую экспозицию. Кто из них больший мертвец, трудно сказать. Вот она, концентрированная эстетика соцреализма как средство посттоталитарной детоксикации. Сидишь себе в кинозале, с хихиканьем наблюдаешь, как авторы с помощью сто раз виденных приемов манипулируют тобой с экрана, и по ходу освобождаешься от провоцируемых

этими манипуляциями идей и паттернов поведения. Но это – увы! – утопия! Токсичные паттерны так быстро не выводятся из социального организма. Во всяком случае, ровно тот же архетипический сюжет «ошибки следствия» – когда истина как бы известна, но по разным причинам фатально заметается под ковер – использован и в фильме «Смоленск», где речь о событиях всего шестилетней давности.

«Смоленск» – игровая публицистическая картина, призванная донести до зрителя версию, что гибель президентского самолета под Смоленском в апреле 2010 года – жестокий и тщательно спланированный теракт. Так это или не так, обсуждать не берусь, но для меня тут показателен сам фабульный ход, который используют авторы. Главная героиня – амбициозная телевизионная дамочка (Беата Фидо) – ведет журналистское расследование. Сначала она с энтузиазмом хватается

«Соединенные штаты любви», режиссер Томаш Василевский

за подброшенную ей версию о вине пьяного генерала ВВС Бласика, который приказал экипажу садиться в неподходящих погодных условиях, а когда корреспондентка начинает догадываться, что все было не совсем так, к ней является тихий незнакомец, чтобы сочувственно поведать о «случайной» гибели и самоубийствах людей, пытавшихся раскручивать альтернативную версию. Дамочка затыкается. Вновь какие-то подлые, всесильные и таинственные «они» не дают «нам» честно рассказать правду, искусно дергая «нас» бедных за ниточки амбиций, страха и конформизма. В эмоциональном остатке все та же «проклятая двойственность» и липкое, кафкианское ощущение беспомощности, бесправия и несвободы.

Но и беспримесный героический нонконформизм в противостоянии с системой тоже не выход. Как свидетельствует фильм Вайды «Послеобразы», это прямой и короткий, как шпала, путь на погост.

Биография польского «Кандинского/Малевича/Шагала» – Владислава Стшеминьского содержит множество совершенно захватывающих моментов: первая мировая война, на которой он потерял руку, ногу и глаз, обращение к живописи, мировая слава, любовь... Вайда же целиком сосредоточивается на последнем отрезке, когда советская власть принялась целенаправленно гнобить великого авангардиста. Мы наблюдаем, как Стшеминьского (Богуслав Линда) последовательно лишают работы, учеников, куска хлеба, громят его экспозицию в художественном музее, лишают возможности даже покупать краски – и за два года доводят до смерти от голода и туберкулеза. Очевидно, что спастись в таких условиях невозможно.

Итак, в прошлом, за спиной – ад. Либо ад войны и зверского, анархического насилия, как в фильме «Волынь» (приз за лучшую операторскую работу Петру Собоциньскому), либо методичного удушения и растворения личности в агрессивной совковой среде. А что в будущем?

«Слепота», режиссер Рышард Бугайский

Тема будущего волнует польских кинематографистов не меньше, чем прошлого. Пять из шестнадцати конкурсных фильмов – о подростках и их проблемах. Те, что я видела, похожи, как близнецы, хотя на первый взгляд совсем разные. «Волны» (Fale) Гжегожа Заричного – незамысловатое кино в духе социального реализма про то, как две пэтэушницы из Новой Гуты болтаются во дворе и готовятся к экзамену на звание парикмахера. «Лесной принц» (Królewicz Olch) Кубы Чекая – фантасмагорическое повествование с реминисценциями из Гёте, где герой-вундеркинд учится в школе для гениев и готовится получить премию 10 тысяч евро за открытие в области квантовой физики. Но проблемы на самом деле абсолютно одни и те же: родители развелись, мир – дерьмо, «мама, роди меня обратно»... Проблемы

эти, понятно, неразрешимы. И задача взрослых – не объяснить, не поделиться опытом или создать условия, а просто любыми способами удержать подростков на этом свете. В одном случае это выходит: в финальных кадрах «Волн» папа силой удерживает в объятиях рвущуюся невесть куда дочурку. В другом нет: сын сбегает посреди триумфальной демонстрации собственного прорывного эксперимента, бросается в родительскую машину и плюхается вместе с ней в озеро, которое в образной системе картины служит пространством квантового перехода в параллельный, вожделенный, прекрасный и сияющий мир.

То, что герой видит, попав туда, обескураживает: там воплощение любой мечты: мама и папа вместе, он – победитель, тысячи евро у него в кармане, одноклассники поют ему песню, а самая красивая девочка в классе водружает ему на голову победный венок. Благостная картинка то и дело подергивается, рассыпаясь на пиксели, и от осознания банальности собственных заветных мечтаний герою становится так плохо, что он в отчаянии проделывает трюк с машиной обратно. Мама с папой извлекают его из тонущего авто, вытаскивают на берег, откачивают, но он все равно твердит упрямо финальную строчку гётевского «Лесного царя»: «В руках его мертвый младенец лежал!»

«На границе», режиссер Войцех Касперский

В картине «Все бессонные ночи» (Wszystkie nieprzespane noce) Михала Марчака мы наблюдаем этот отчаянный рейв «неудачника» (Кшиштоф Багиньский). Все мысли о сексе, но ты – урод. Можно, однако, подружиться с таким же озабоченным пассажиром, вместе снимать квартиру, устраивать вечеринки, отчаянно тусоваться. В процессе ненароком отбить у приятеля подружку, выдержать непростой разговор, съехать с любимой, попробовать жить вдвоем, потерять ее, почувствовать вкус одиночества. И между делом выучиться танцевать

и общаться. Ничего особенного, «прожигание жизни»... Но по ходу этой бессмысленной, банальной тусни мы видим, как на месте отталкивающей, жалкой, угрюмой физиономии, отмеченной невытравимой, казалось бы, печатью комплексов, у героя вдруг проступает лицо: осмысленное, человеческое, бесконечно привлекательное. Свое. В конце фильма одетый для прикола в дурацкий розовый костюм кролика он легко и непринужденно болтает со случайными людьми в парке. Он смог, победил, он решил проблему. Стал собой.

Картина Марчака чем-то неуловимо напоминает французские фильмы «новой волны», где тоже главным были не ценности, не идеи, не сюжетные навороты, а лица. Живых, свободных, уникальных людей. Между концом войны и революцией 68-го прошло двадцать три года. Между падением Берлинской стены и сегодняшним днем – два-

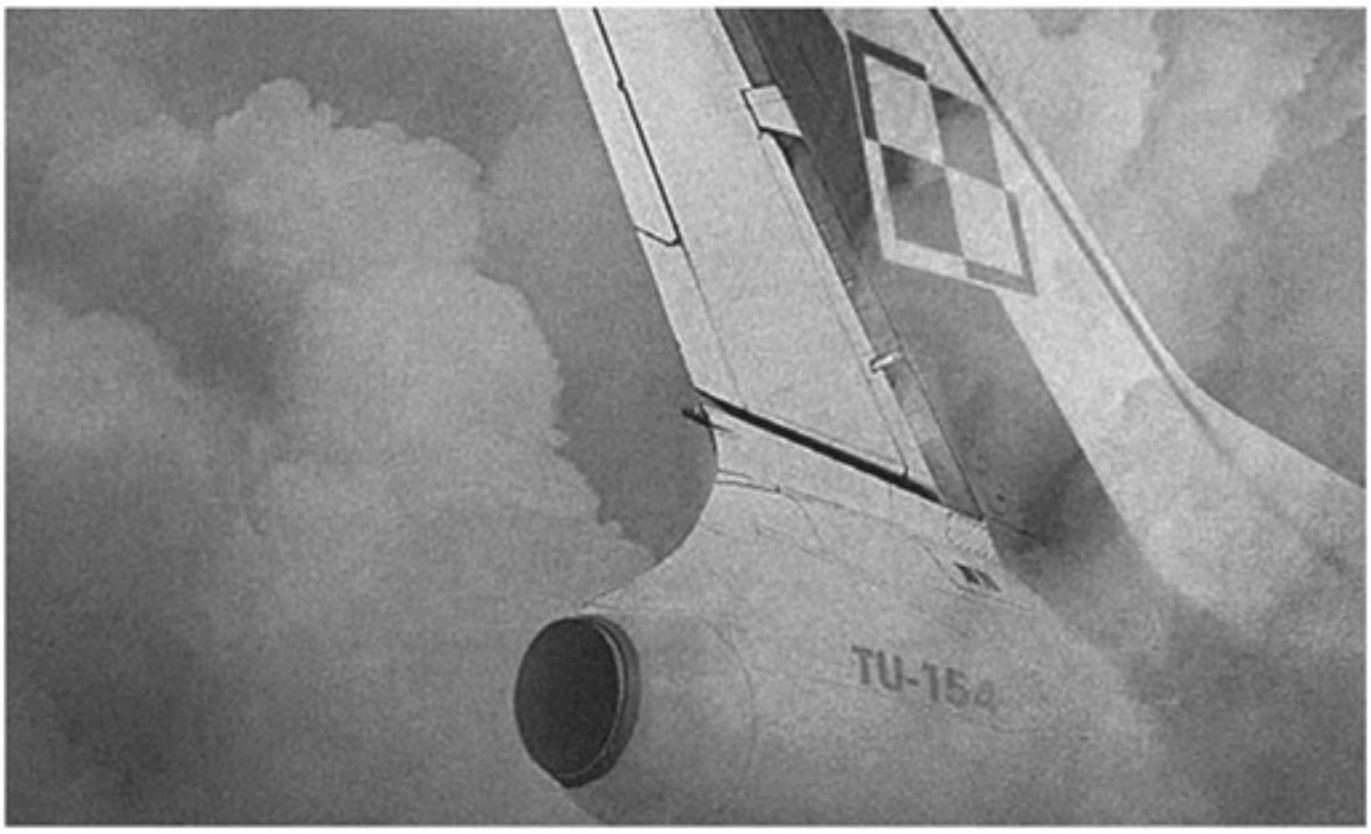
«Красный паук», режиссер Марцин Кошалка

дцать семь. Масштабы сопоставимы, и можно надеяться, что если человека специально не калечить, не класть под каток, а дать ему дышать и свободно распоряжаться хотя бы собственным телом, то он выкарабкается.

Пафос свободной любви и телесного гедонизма, которым отмечены и «Все бессонные ночи», – кажется, главный, магистральный путь выхода из посттоталитарного морока, предлагаемый в нынешнем польском кино. Тем же пафосом пронизаны и «Соединенные штаты любви», и горьковатая предвоенная идиллия «Счастье мира» (приз за лучшие музыку и сценографию). Место действия этой изысканной ретрогрезы – странный многоквартирный дом на границе с Германией, населенный разнообразными и разноплеменными фриками. А душа этого дома – прекрасная рыжая жидовка Роза (Каролина Грушка), которая только и делает, что спит с кем хочет, ест ягоды, пьет вино, принимает

ванны и источает упоительный аромат свободы и счастья. Прекрасную жидовку все ее поклонники, понятное дело, потом предадут. Все, кроме одного – убогого хромого портье, который втайне сочиняет романы и формулирует в финале, что «запах Розы» – единственное на свете, ради чего стоит жить.

При этом помимо главного, широкого, земного пути существует еще и узкий, тернистый – путь религиозного обращения, покаяния, представленный в картине «Слепота» Рышарда Бугайского. На первый взгляд она кажется какой-то фантасмагорией. 60-е годы. Героиня по имени Юлия Прайс (Мария Мамона) – элегантная дама за пятьдесят в костюмчике от «Шанель», с жемчужной ниткой на шее – приезжает в католический приют для слепых девочек, чтобы получить аудиенцию у кардинала – примаса Польши (он тут часто бывает). Аудиенция все время откладывается, дама вынужденно проводит время в монастыре, и выясняется по ходу, что в прошлом она – одна из самых беспощадных следователей польской госбезопасности, легендарная садистка по прозвищу Кровавая Луна. Вопрос, зачем она приехала, мучает зрителей на протяжении всей картины, пока его впрямую, ближе к концу, не задает кардинал. Героиня не может ответить. Тогда он отвечает сам: ей страшно.



«Смоленск», режиссер Антони Краузе

Ее терзает тот жуткий, тошнотворный, метафизический страх, от которого не защитит никакая система, никакая идеология, никакая советская власть. Героине кажется, что, встретившись с церковным начальством, она сможет как-то договориться, убедить былого противника в своей правоте. И страх отступит. Но тщетно. Все, что кардинал может ей предложить, – полная капитуляция, обращение к Богу, в которого она не верит. К капитуляции героиня пока не готова, хотя и возится со слепыми девочками, рассказывает им сказки и даже находит в этом для себя какое-то утешение.

Признаюсь, когда я смотрела фильм с его сновидчески-заторможенным ритмом, бесконечным потоком видений, многозначительными диалогами и подчеркнутым символизмом деталей, мне казалось, что речь в картине о посмертных мытарствах души, уже пронзенной близостью к Богу, но нераскаявшейся. Потом я узнала, что героиня фильма – реальная тетка, известная польская сталинистка Юлия Бристиг, которая умерла в 1975 году ревностной католичкой. Но на момент действия фильма она еще жива и здорова, и то, что мы видим, – начало ее пути к вере, когда душа буквально рвется на части, то и дело выскальзывая за пределы посюсторонней реальности, проваливаясь в прижизненный ад.

В душе человеческой есть все: жестокость, зверство, любовь, милосердие, святость... Почему побеждает одно, а не другое? И даже если побеждает самое черное, все еще можно переиграть? В конце героиня спрашивает у знакомой, устроившей ей аудиенцию: «Ты специально до встречи с примасом свела меня со слепым священником, которому на допросе сигаретами выжгли глаза?» «Нет, – отвечает присутствующий тут же священник, – это я попросил сестру свести меня с вами. Я хотел понять, как может нормальный человек вытворять то, что вы делали?» – «Ну и как? Вы поняли?» – «Нет...»

Тайна добра и зла так и остается за пределами рационального понимания. Ни национальность, ни идеология, ни место службы, ни принадлежность/непринадлежность к системе сами по себе не делают человека ангелом или исчадием ада. Речь даже не идет о сознательном нравственном выборе. Есть просто разные уровни существования. Выживания, где правят инстинкты и куда целенаправленно спихивает человека тоталитарная власть. Уровень жизни, где возможно естественное раскрытие человечности. И есть сверхобыденный, мистический уровень, куда может взмыть вдруг от безысходной, невыносимой муки даже самая чудовищно запятнанная душа, – чтобы пережить метанойю. Что невозможно человеку, возможно Богу. Хотя всем нам хотелось бы, конечно, двигаться к Нему менее экстремальным путем. ◆

Евгений Майзель

АРМЯНСКИЙ ГЛОБУС

Ереван-2016

«Местное время 28:94»
28:94 teghakan zhamanak
Авторы сценария Давид Сафарян, Яна Друзь
Режиссер Давид Сафарян
Оператор Армен Хачатурян
В ролях: Ашот Адамян, Елена Оганесян, Карен Джанибекян, Виген Степанян, Арутюн Мовсисян, Грачья Арутюнян
STUDIO DS
Армения – Германия – Нидерланды
2015

«Тупик»
Pakughi
Авторы сценария, режиссер Арутюн Хачатрян, Микаэл Стамболцян
Оператор Геворг Саркисян
Армения
2016

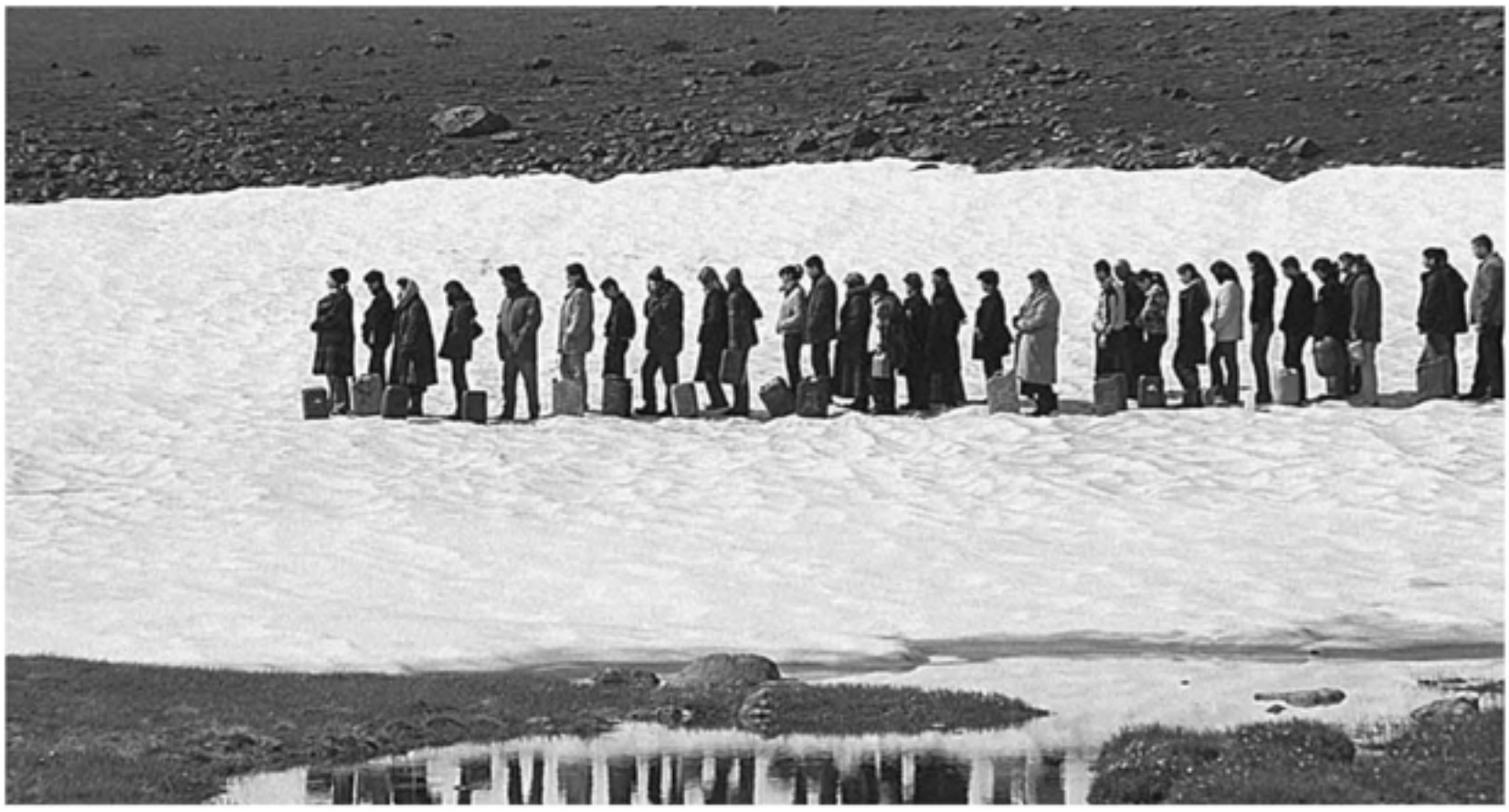
Среди разнообразного кино, собранного со всего мира на ереванском международном кинофестивале «Золотой абрикос», мне особенно запомнились две армянские ленты – «Местное время 28:94» (2015) Давида Сафаряна[1] и «Тупик» (2016) Арутюна Хачатряна[2]. Посвященные нашим современникам, поневоле ставшим жертвами, свидетелями, героями новейшей армянской истории, эти картины – во многом, впрочем, совсем не похожие друг на друга – содержат переживание национальной истории, подразумевающее одиночество, исключенность из человечества с его «общим» вектором развития и глобальный скепсис в отношении этого вектора.

Представленное в программе «Армянская панорама» «Местное время 28:94» Давида Сафаряна – насыщенный аллегориями очень личный, почти автобиографический рассказ о жизни интеллигентной семейной пары за сорок – археолога Тиграна, его русской жены Кати, мастерящей куклы для театра марионеток, – и их богемных друзей – художников, актеров, музыкантов, поэтов.

1. Давид Сафарян (1952) – художник (представитель известной в Арменнии художественной династии), актер, документалист, педагог. С 90-х годов начал снимать экспериментальное игровое кино.

2. Арутюн Хачатрян (1955) – режиссер, сценарист, продюсер, основатель и бессменный президент международного кинофестиваля «Золотой абрикос». Неоднократный призер многих фестивалей и обладатель многочисленных наград. «Тупик» – второй фильм из хачатряновской трилогии «Бесконечное бегство, вечное возвращение», посвященной эмиграции. Герои двух других фильмов – директор театра и художник.

Семейная история здесь переплетена с новейшей историей страны: на дворе зима с 1992 на 1993 год, когда вследствие карабахского конфликта с Азербайджаном и ряда других процессов на территории СССР Армения надолго угодила в кольцо экономической и энергетической блокады. Лишившиеся в ту незабываемую зиму электричества, отопления, продовольственного снабжения, работающей транспортной системы, ереванцы освещали дома свечами, квартиры топили спиленными в городских парках деревьями, часами стояли – и порой дрались – в очередях за хлебом



«Местное время 28:94», режиссер Давид Сафарян

и керосином, а по ночам молча смотрели на омертвение некогда оживленного города, на запустение и одичание его улиц и дворов.

Тем не менее в фильме нет стремления обвинить или запугать. Ледяной холод внешних событий согрет внутренним теплом персонажей, их мягкостью, юмором, иногда сварливостью и капризами, интеллигентским чувством парадокса – и воспоминаниями. Темными бессонными ночами повествователь отправляется в далекое прошлое, заново проживая солнечные моменты детства, юности, молодости. Многочисленные возвращения в советскую эру (в этих эпизодах режиссер уместно использует собственные любительские 8-*мм* пленки тех времен) образуют гирлянду самостоятельных арабесок. Позаботился Сафарян и о том, чтобы изобразительный ряд оставался по преимуществу теплым – мерцающим, охристо-желтым.

В отличие от игрового и не лишенного эксцентрики «Местного времени…», «Тупик» Арутюна Хачатряна, вошедший в секцию «Армянское кино: наши дни», кажется бесхитростным, почти телевизионным доком об эмигранте Левоне предпенсионного или пенсионного возраста. Это тоже личное кино: судя по всему, главный герой – приятель автора еще с тех времен, когда был востребованным, а то и «престижным»

«Тупик», режиссер Арутюн Хачатрян

автомехаником с собственной клиентурой в социалистическом Ереване. Когда в стране начались темные годы, Левон, разуверившись в будущем своей родины, едва обретшей независимость, эмигрировал с семьей в США. В фильме мы видим его спустя долгое время – постаревшим, но все еще крепким работником лос-анджелесского автосервиса, выполняющим, казалось бы, ту же работу, что и в СССР. Вскоре, однако, становится понятно, что, оставшись номинально прежним, статус Левона кардинально изменился. Некогда успешный и всеми любимый мастер – золотые руки, на прием к которому, похоже, шла предварительная запись, теперь вкалывает обыкновенным работягой, обслуживающим сотни «Фордов» и «Крайслеров». Мы неоднократно увидим унылые ряды одинаковых автомобилей и запчастей, уходящие за горизонт, и бывшего искусного кустаря, вынужденного понуро копаться в этом нескончаемом железе.

Очевидно, ни о каком преуспевании и тем более общественном признании говорить не приходится. Вскоре выясняется, что жена Левона ушла от него, а дочь, выйдя замуж, уехала жить с мужем и теперь почти не звонит отцу. Несложившейся карьере, распавшейся семье, маячащей впереди одинокой старости аккомпанирует тотальное неприятие Левоном американской действительности – местных порядков, нравов, капитализма и даже американской внешней политики. Старому зануде не нравится решительно все: ему срочно нужен другой глобус и какая-то совсем другая жизнь, желательно – похожая на ту, какой он жил до наступления перестройки и «парада суверенитетов».

Что общего у этих сюжетов? В обоих судьбы героев отформатированы драматургией мировой геополитики. В обоих они чувствуют себя как бы выброшенными на улицу и пытаются приноровиться к форс-мажорным обстоятельствам. Герой «Тупика» отправляется за океан, где ничего не находит и все теряет. Тигран и Катя просыпаются бездомными, пребывая

«Тупик»

в родных стенах: лейтмотивом проходящая в «Местном времени…» рефлексия о том, как вернуть в дом тепло и уют, сопровождаемая парадоксальным противопоставлением «холодной зимы», как будто навсегда воцарившейся в «жаркой стране», носит одновременно и буквальный, и подчеркнуто иносказательный характер. Таким образом оба фильма представляют две новейшие версии изгнания из рая, в непривычном качестве которого предстает вроде бы совсем небезоблачная советская эра. Разница в том, что для Тиграна и Кати еще остается надежда на восстановление жизни, а картина мира Левона кажется окончательно и бескомпромиссно безнадежной.

Значительной части российских зрителей – из тех, кто сейчас полон чувств исторического реваншизма и составляет условное (в сущности символическое) «путинское большинство», – такой мягкий советский культ в лиричном армянском исполнении интуитивно понятен и эмоционально близок. Представители другого лагеря, наоборот, досадливо поморщатся или криво усмехнутся от одного только сравнения СССР с Эдемом. Те и другие не совсем правы или даже совсем не правы, потому что одинаково не учитывают в своей автоматической реакции национальную специфику этого вопроса, меж тем как именно в ней его содержание. В частности, многие кажущиеся общими для всех жителей постсоветских территорий явления и понятия имеют в каждом конкретном национальном контексте свое если не собственное, то дополнительное, эндемичное и непривычное для нас смысловое и ассоциативное наполнение. И армянский контекст – не исключение, а ярчайшее подтверждение этого правила.

Так, новая эра однополярного мира, начавшаяся с мирным прекращением «холодной войны», по-армянски ассоциируется не с падением Берлинской стены, не с наступлением новой прозрачности, не с грядущим объединением Европы и объятиями лидеров ранее враждующих

«Местное время 28:94»

держав, а с неиллюзорной и самой что ни на есть горячей карабахской войной. Победа же в карабахской войне означает по-армянски не только гордость и судьбу, но и практически сразу наступившие голод, холод и мрак, накрывшие собой едва ли не половину десятилетия. Того самого, что в остальном мире – пусть не во всем, но во многих оживленных его точках – до сих пор олицетворяет уникальное время свободы и безграничных возможностей. Еще бы – информационный бум, Интернет, безвизовые режимы, свобода путешествий и предпринимательства, развитие межнациональных институций. А в Армении это время волков, дефолт цивилизации, подвергший жестокому испытанию не просто государство, а всю нацию, всех вместе и каждого в отдельности.

Никто лучше жителей анклавов (а Армения – анклав христианства в почти полностью, за исключением Грузии, мусульманском окружении) не знает цену, которую приходится платить нации за собственную идентичность, за собственное прошлое и культуру, и никто лучше них не знает, каково это – когда предают друзья, которые по определению где-то далеко и нередко дружат с твоими врагами. Национально-историческое измерение в этих фильмах становится экзистенциальным («Тупик»), а экзистенциальное обретает глубину как результат национального коллапса, объединившего частное с общественным («Местное время…»).

Кандинский писал, что важнейшее в художественной форме – ее соответствие или несоответствие «внутренней (национальной) необходимости». Такой необходимостью в фильмах Хачатряна и Сафаряна становится обращение к судьбам современников (Хачатрян) и собственного альтер эго (Сафарян) с последующим обнаружением этих судеб как неотъемлемой части национальной истории. В результате чего эти ленты выражают не просто «общечеловеческое» или «постсоветское», но именно армянское ощущение времени, а с ним и негативную диалектику армянского народа – ее артистическую и народную версии, ее чувство трагического и неизбежного ◆

Петр Шепотинник

ПЯТЬ ЕВРО МЕЛОЧЬЮ

Локарно-2016

Некто Кеннет, англичанин, недоучившийся музыкант в толстом свитере с расцветкой, наивно украденной у «Барберри», как сидел некогда на автобусной остановке где-то в Афинах, так и сидит спустя лет двадцать – с гитарой около подземного перехода близ остановки берлинского U-ban, напевая кантри, Mighty Jungle, кажется.

Кеннет – наркоман, в этом он честно признается своему отцу, а тот просит Кеннета достать дурь, чтобы смягчить уход из жизни умирающей жене, матери Кеннета.

Вот разговор отца с сыном:

Отец. *Почему ты не учишься музыке? Станешь знаменитым, про тебя станут писать в газетах.*

Молчание.

Кеннет. *Я верующий, но мой бог мне не помогает.*

Отец. *Откуда ты знаешь?*

Кеннет. *Он не дает мне силы жить.*

Передача смятых купюр в обмен на морфин проходит под репортаж о бегствах в Западную Германию из Восточной, которой осталось жить считаные дни. Чуть раньше, прежде чем Кеннет узнает о неизлечимой болезни матери, навязчивым поднадоевшим рефреном благостную картину эллинских пейзажей отравляют уличные воззвания в мегафон о счастливом будущем, ожидающем малые европейские страны после вхождения в вожделенный союз, – с едкой иронией, которой могли бы позавидовать участники уже нынешних ток-шоу на российских каналах.

Но незаметно из чужой Греции и родной Британии фильм перетекает в сегодняшний Берлин. Да так незаметно, что по воле автора тебя сам факт вот такого моментального трансфера из эры упований в сегодняшнюю жизнь еще больше убеждает

в призрачности любых – пространственных, политических, географических, временны́х – каких угодно – связей, все вот-вот порвется, как поводок у собаки Кеннета.

Стиль немецкого режиссера Ангелы Шанелек в фильме «Заветный путь»[1] (Der traumhafte Weg) схож в чем-то с работой скульптора – она откалывает от реальности кусок, а затем смотрит, до какой степени сырую работу природы надо обтачивать. И в какой степени надо полагаться на умственную работу зрителя, чтобы по максимуму оставить в неприкосновенности исходный материал, а о самой реальности напоминать лишь небольшими, зато до предела отшлифованными гранями, выступающими то тут, то там из неприбранной вязи жизни. История в результате не столько рассказывается, сколько додумывается на ходу, словно Шанелек, держа в уме сюжет, боится расплескать его весь и сразу то ли ловчит, то ли имитирует авторскую забывчивость.

Так в картину неожиданно вклинивается другая история – другие жизни. Еще более отстраненным языком лаконичных сюжетных спазмов Шанелек знакомит нас с актрисой из массовки, надевающей время от времени полицейскую форму, чтобы сыграть очередную, такую же мелкую, пустяковую роль, каковой ей кажется ее собственная на этом свете. Она почему-то думает (почти по-трифоновски), что хоть что-то можно поменять в жизни, предложив своему мужу развод. И пусть финал этой микроистории, никак не разрешившись, зависает, вывод тем не менее ясен, и он касается и незадачливой актрисы, и Кеннета, и его полуслепого отца, и подружки Кеннета, перебравшейся по гранту в Берлин и спустя многие годы встретившей там Кеннета, удостоив его разве что вопросительным взглядом.

Глобальные переустройства Европы, кичливо напоминающие о себе очертаниями новейшего берлинского вокзала, с высокомерной спесивостью не замечают, как где-то рядом протекает жизнь вот таких малозаметных, предельно несчастливых людей – стоптанные «конверсы», пять евро мелочью, попавшие в кепку после уличного концерта – слава богу, не под дождем. Ну а в финале – уже под дождем – скулеж несчастной собаки, которая потеряла Кеннета, оставившего на перроне ван-гоговский башмак, чтобы в молчаливом, непафосном отчаянии нырнуть под поезд.

Переклички фильма Шанелек с другими картинами конкурса до такой степени разительны, что смотрятся как идеологический перебор. Причем если Шанелек смотрит на рассыпающийся паззл Европы с усталой отстраненностью, то стоит зайти на кинематографическую территорию того региона, который раньше назывался социалистическим лагерем, как оттуда отрицательная энергия уже бьет сплошным, лишенным стилевых изяществ, сбивающим с ног потоком. Отборщики предприняли такие вылазки четырежды, причем дважды – что поистине удивительно – на территорию Болгарии, откуда мы как-то не особенно привыкли получать кино, способное по-настоящему удивить.

1. В российском прокате – «Сказочный путь». – *Прим. ред.*

Мало того, фильм болгарской дебютантки Ралицы Петровой Godless[2] пришелся по вкусу председателю жюри фестиваля сумрачному мексиканскому гению Артуро Рипштейну и картина получила главный приз Локарно «Золотой леопард».

В фильме-победителе мог состояться примерно такой же, как процитированный, разговор отца с сыном из фильма «Заветный путь». Столь же уютный, сколь и глухой угол то складывающегося, то рассыпающегося европейского паззла, нынешняя Болгария, некогда единственная услада советских туристов, по-прежнему ублажает мир морскими курортами, а вот такая, обращенная не к кошелькам немецких и новорусских туристов внутренняя Болгария – видели ли мы ее раньше?

«Заветный путь» («Сказочный путь»), режиссер Ангела Шанелек

В общем, да, видели – только у себя: в беспощадных фильмах 90-х, в одномоментно деидеологизированной, растерянной России. Видели, разумеется, потому что болгарская провинция – с вычетом закрытого горами горизонта – точь-в-точь районы, в которых отсыпались труженики всех волостей бывшего СССР. Пятиэтажки, неприбранные дворы, бездомные собаки, колдобины под безразмерными лужами – помните финал «За холмами» Кристиана Мунджу?

Квартиры-распашонки, в которых, несмотря на тесноту, а может быть, благодаря ей, могут разворачиваться многоярусные драмы – как в родственном по фактуре блистательном фильме Кристи Пуйю «Сьераневада». С одним «р».

С понятной завистью к головокружительному успеху этих, да и других, соседей с севера, с известной оглядкой на их антидогматический стиль, презирающий любой кинематографический гламур, авторы фильма Godless занавешивают щедрое болгарское солнце непроницаемой пеленой осеннего грязноватого тумана – в этой истории главным героем является смерть.

2. В российском прокате – «Безбожники». – *Прим. ред.*

Godless («Безбожники»), режиссер Ралица Петрова

Смерть – как узаконенная форма жизни. Точнее, полужизни, которую влачат ее престарелые герои, чья единственная отрада – беглый визит социального работника Ганы, которая, не зажмурившись, не проявляя брезгливости, меняет им памперсы. Впрочем, порой, проявляя завидное благородство, Гана так же не брезгует извлечь из своего непарадного ремесла какую-никакую, а пользу: морфин, попадающий ей в руки для медицинских целей, не раз и не два достается наркоманам, которых, в свою очередь, прикрывает местная полиция.

Гану прекрасно, с безошибочным попаданием в стиль и смысл фильма, с какой-то скрытой, подавленной, заторможенной энергией играет актриса Ирена Иванова (приз за лучшую женскую роль). Мы очень часто, следуя осторожному поведению камеры, старающейся не смаковать низменные физиологические подробности, смотрим на лицо Ганы, в котором, по идее, должно отражаться отношение к происходящему, но нет, не отражается. Весь этот, лишившийся Бога, а может, никогда и не знавший его город вкупе с его обитателями свыкся с подобным существованием, гримаса общего, тотального, беспробудного равнодушия – вот его устоявшийся имидж. Эта гримаса не покидает лица Ганы, даже когда, извлекши из наслоений грубой рутины жизни частичку нежности к одному из умирающих стариков, она решила тихо восстать, воспрепятствовать циничной наживе на смерти, а затем отправляется на тот свет от руки одного из мелких бесов этого города Зеро.

В другом болгарском фильме под названием «Слава» (Slava) у этой тихой жизни, словно оставшейся за историческим горизонтом, который поменял тысячелетие шестнадцать лет назад, есть активный антагонист – Юлия Стайкова, PR-менеджер МПС. По пути ее министерства в светлое европейское будущее возникло странное препятствие в образе неказистого отшельника – путевого обходчика Цанко Петрова,

«Истерзанные сердца», режиссер Раду Жуде

который, отстучав ежедневную норму по стыкам рельс, обнаружил между шпалами сверток ассигнаций общей суммой, похоже, перевалившей за миллион левов. Ему на ближайший день-два хватило бы и десяти (примерно пять евро), которые, унесенные свежим осенним ветром, зазывно валялись в стороне от этого сокровища. Он припрятал их, не подозревая, как изменится его жизнь буквально через пять минут.

А она действительно изменилась, и в воздухе запахло сюжетом, чем-то отдаленно напоминающим давнишние гельмановские драмы про бессребреников, в одиночку восстающих против любых отлаженных социальных систем. Перед Цанко, вернувшим деньги министерству, по команде Юлии выстраиваются шеренги тележурналистов, моментально превративших его в героя. После благодарственных словесных залпов ему вручается ценный подарок – китайские часы ценой не более пяти евро, а его родная советская «Слава», поспешно снимается с руки в момент суетливо торжественной церемонии.

Китайские часы спустя несколько дней выходят из строя, и Цанко просит вернуть назад «Славу» – ту, с которой он исходил тысячи километров путей, просыпаясь с рассветом на работу. Но тут вышла осечка, которая, собственно, и сформировала сюжет этой достаточно прямолинейной, хоть и социально заряженной драмы. Юлия подсунула ему совсем другую «Славу» вместо родной, цанковской, с отцовской гравировкой на крышке. Но ничего, кроме до боли родного, пусть ущербного, старорежимного, но уютно-добротного, Цанко не хочет – имеет право.

Демократический пафос этого фильма, в котором сквозит, может быть, непроизвольно ностальгия по давно ушедшим несбывшимся социалистическим идеалам, зашкаливает. Авторы, не раз и не два иронически обыгрывающие флаг Европейского союза, несколько

перебарщивают с идеализацией первобытного героя, безвылазно существующего в коконе своей жизни. И, словно почувствовав это и опомнившись, режиссеры Кристина Грозева и Петар Вылчанов под занавес демонстрируют несколько истерический сюжетный финт: они отправляют на тот свет и саму Юлию с раритетной, а не фейковой «Славой», и, надо полагать, самого Цанко, который, разбередившись окончательно, идет на нее с двустволкой, кажется, тоже отцовской…

Многоэтажки, раздолбанный асфальт, моросящий дождь – а это где? А это опять же все тот же пейзаж, модель для сборки практически любого фильма из Восточной Европы (включая, кстати, и Прибалтику – вспомним первую работу эстонца Вейко Ыунпую «Осенний бал»).

Сначала 1977 год, потом 1982-й, 1997-й, роковой 1999-й, 2005-й – так, по-самойловски «перебирая даты», течет во времени польский фильм «Последняя семья» (Ostatnia rodzina).

В жизни этой семьи почти неизменен лишь заоконный пейзаж, все остальное, оставаясь в пределах раз и навсегда дарованных судьбой трех-четырех комнат, подвержено всем хорошо знакомым неотменяемым законам бытия: люди встречаются, расходятся, болеют, умирают. Метки смерти как своего рода «социального работника» на этом биографическом (основано на реальной жизни художника Здзислава Бексиньского) полотне опять же яснее остальных. Мы, наблюдая семейную сагу, то и дело ждем срыва, слома, порой трагического: сначала умирает мать Здзислава; несколько раз предпринимает попытку самоубийства, а затем уже не просто попытку его взбалмошный, неуправляемый сын Томек; умирает от инсульта жена Зося; наконец, и сам герой, переживший всех и всё, хоть и достигший славы и богатства, но оставшийся наедине с тем же унылым заоконным пейзажем, погибает от руки нежданного визитера.

Сам Здзислав в тщательно классическом исполнении знаменитого вайдовского актера Анджея Северина (приз за лучшую мужскую роль), как истинный бесстрастный художник, порой даже усиливает некрасивость смерти еще большей некрасивостью, снимая в упор на видео обезображенное многолетними затяжными болезнями лицо только что умершей матери. А затем застывшую в предсмертной позе жену Зосю.

Удивительным образом произведения Бексиньского, его полотна как возможный спасительный духовный противовес сгущающейся прозе жизни режиссером Яном П. Матушиньским никак не отрефлексированы, они не добавляют практически ничего к, так сказать, бытовому портрету героя. Поэтому иногда точное, иногда поспешное следование за жизнью выглядит как капитуляция режиссера перед пространной биографией Здзислава Бексиньского. Вообще подобные, вольготно раскинувшиеся во времени картины таят для любого режиссера немало опасностей чисто стилистического свойства, перед которыми дебютант в игровом кино, по призванию документалист, поборник

правды Матушиньский явно спасовал. И главная из них – невольная театрализация этой семейной саги, особенно очевидная, когда одни и те же актеры перемещаются во времени, меняя старомодные очки на сегодняшние, парики – на лысины, а художники-постановщики аккуратно заботятся о том, чтобы за окном стояли не польские «Фиаты уно», как в 1977 году, а современные «Ситроены» и «Рено». Особенное внимание, разумеется, уделяется компьютерам, вторгшимся на территорию личного за последнее время (фильм хронологически заканчивается в 2005 году) с особой агрессивностью.

«Мистер Вселенная», режиссеры Тицца Кови, Райнер Фриммель

Той беззаботной стилевой, порой чрезмерной легкости, с которой сюжеты в фильме Ангелы Шанелек парят по истории, словно ее не замечая, здесь нет и в помине. Часовые механизмы времен то и дело издают у Матушиньского натужные скрипы – не случайно последнее выступление по радио в качестве диск-жокея несчастный истеричный Томек, сын Здзислава, проводит как раз накануне вожделенного миллениума.

Странным образом тот, кому довелось страдать более других героев, заявленных в программе фестиваля в Локарно, – румынский писатель Макс Блехер мировую историю «для учебников», для отрывных календарей, фигурировавших в «Последней семье», старается вызывающе игнорировать, привлекая в качестве оружия интеллект и спасительную иронию. Язвительные шутки в адрес распоясавшихся нацистов доносятся до слуха его соседей по палате туберкулезного санатория на берегу все того же Черного моря, на котором вряд ли суждено нежиться героям фильма «Безбожники».

Хотя тогда, во времена кануна второй мировой войны, ему, еврею по национальности, было о чем волноваться.

У Эмануэла очень короткие отношения со смертью – он словно не замечает ее, не видит ее в упор, его удел – вынужденное жизнелюбие,

«Последняя семья», режиссер Ян П. Матушиньский

и отпущенные ему двадцать девять лет – это торжествующая молодость практически ни разу не вставшего с кровати больного человека.

Сам фильм «Истерзанные сердца» (Scarred Hearts), блестяще срежиссированный Раду Жуде, словно принимает подобную, «неправильную» позу – он не вертикальный, а горизонтальный, а в его интеллектуальной экспрессии есть черты стилевого протеста, вызывающего неуважение к кинематографическим стандартам. В том числе и к тем, что продиктованы очевидным родством его режиссерского почерка с произведениями именитых соотечественников – Мунджу, Пуйю, Порумбою.

Персонажи фильмов «Заветный путь», «Слава» и Godless – жертвы времени, а Эмануэл – его герой. Он побеждает не болезнь, а страх перед болезнью, не давая никому даже намеком почувствовать неминуемость очевидного. И здесь, в контексте программы Локарно, вдруг возникает невидимая, в том числе и историческая, связь между Эмануэлом и героем, чья жизнь нам куда более известна, – с писателем Стефаном Цвейгом, протагонистом прекрасного фильма Марии Шрадер «До наступления зари»[3]. Цвейг принял ужас нацизма как собственный человеческий проступок – он не мог вынести самой мысли, что Германия, страна Гёте, Шиллера, Вагнера, могла низвергнуться в бездну гитлеризма: писатель добровольно ушел из жизни на вершине славы. Смерть он предпочел позору и тем в каком-то смысле одержал победу над нацизмом.

Возникали ли все эти зримые и незримые эмоциональные, стилевые, смысловые переклички между фильмами в сознании отборщиков кинофестиваля в Локарно? Не уверен. Но пару раз переключив каналы телевидения и ознакомившись со свежими сводками с различных фронтов, невольно начинаешь воспринимать увиденное в райском городе Локарно именно так. И тогда кажутся второстепенными,

3. Английское название Stefan Zweig: Farewell to Europe («Стефан Цвейг: Прощание с Европой»). – *Прим. ред.*

незначительными другие, в том числе и хорошие, фильмы фестивальной программы – те, в которых нет замызганных пятиэтажек, разбитого асфальта и радиол, шепеляво вещающих всем известные новости.

Например, фильм «Мистер Вселенная» (Mister Universo), в котором Тицца Кови и Райнер Фриммель, оставшиеся верными своей неподражаемо доверительной манере, возвращают на экран Таиро, повзрослевшего на десять лет героя фильма «Пивеллина»[4], который некогда сделал знаменитым этот итало-австрийский режиссерский дуэт. Без тени высокомерия, с какой-то особой человеческой заинтересованностью, не размениваясь на броские стилевые изящества, они предпринимают поиски «величайшего из атлетов», суперзвезду заштатных цирков шапито, который в золотые времена мог согнуть чугунную балку в подкову. Силач уже давно не тот, что раньше, но сколько истинного восторга светится в глазах бесхитростного Таиро! И этот свет живой, согревающий, не бутафорский. Свет, который пришелся бы так кстати обитателям безбожных переулков в безбожных городах – не только в Польше или Болгарии. Но твое сознание предательски разворачивает именно к ним противоестественной силой...

Одна надежда: повинуясь законам быстротечного времени, которое вроде бы еще вчера (почти по-хрущевски) пленяло нас утопиями миллениума, мы (вполне в духе Ангелы Шанелек) можем не заметить, как пройдет еще лет пятнадцать, все сегодняшнее станет прошлым и, кто знает, вдруг мы наконец сможем приехать из России в цветущий всеми цветами жизни город Локарно и взглянуть на фильмы из его будущих программ незамутненным синефильским взором?.. ◆

4. В российском прокате – «Малышка». – *Прим. ред.*

ПРОДЮСЕРСКАЯ ФИРМА ИГОРЯ ТОЛСТУНОВА
ОТ СОЗДАТЕЛЕЙ ФИЛЬМА «МЕТРО»
ОСНОВАНО НА РЕАЛЬНЫХ СОБЫТИЯХ
ЛЕДОКОЛ
ФИЛЬМ НИКОЛАЯ ХОМЕРИКИ
20.10.2016
ПРОФИТ
ФК

Елена Стишова

BOX-OFFICE КАК ИДЕОЛОГИЯ

«Ледокол»
Авторы сценария Алексей Онищенко, Андрей Золотарев
Режиссер Николай Хомерики
Оператор Федор Лясс
Художник Денис Бауэр
Композитор Туомас Кантелинен
В ролях: Петр Федоров, Сергей Пускепалис, Анна Михалкова, Ольга Филимонова, Александр Яценко, Александр Паль, Виталий Хаев, Алексей Барабаш, Дмитрий Муляр, Артур Чиргадзе и другие
ПРОФИТ
Россия
2016

Едва ли не тишайший из «новых тихих» Николай Хомерики в одночасье стал ньюсмейкером новостных программ – его «Ледокол» сорвал кассу за первый уикенд показа, собрав без малого полтора миллиона рублей. При бюджете 10 миллионов долларов такой старт обнадеживает, хотя эксперты полагают, что «Ледокол» не догонит «Экипаж», то есть не отобьет вложенные в производство миллионы.

Критика приняла картину кисло. Всех смутило несовпадение структуры фильма с объявленным в рекламе жанром: фильм-катастрофа. В картине очевиден крен в сторону психологии, режиссера больше волнуют отношения между двумя капитанами: отставленным Петровым (Петр Федоров) и назначенным Севченко (Сергей Пускепалис). Конфликт реального героя с функционером советской выделки режиссеру ближе, чем монтаж спецэффектов, каковыми он мог бы, на радость зрителям, погуще заселить картину, на что у него были большие возможности, технические и финансовые.

Айсберг по кличке Семен Семенович, на общем плане похожий на космическую ракету на взлете, гоняется за кораблем, обрушивая на палубу время от времени тонны льда. Коварство айсберга отчего-то не вызывает спонтанных физиологических реакций. Не страшно. Причиной тому, по-моему, так и не ставшее взаправдавшним пространство кромешной ледяной пустыни, в которой развивается действие. Отсутствие пингвинов в кадре – серьезная погрешность. В документальных фильмах про «Николая Сомова» (прототип «Михаила Громова») первым делом видишь колонии пингвинов. Или эти животные не поддаются экспертам компьютерной графики?

Генпродюсер компании ПРОФИТ Игорь Толстунов именно об этом говорит в интервью «Бюллетеню кинопрокатчика»: «Основной проблемой, с которой мы столкнулись, оказалось создание пространства, в котором существуют наши герои, визуализация их мира. Опыта и правда пока мало, причем как у исполнителей, так и у нас, заказчиков. Мы поначалу вообще думали, что для супервайзеров достаточно нарисовать эскизы того, что мы хотим, как делали это для строительства декораций. Но декорации – это статика, которую можно снимать с разных точек, а трехмерная графика – это динамичное изображение. Надо было делать аниматики. Причем чуть ли не всего фильма сразу».

У Алексея Попогребского в арктической драме «Как я провел этим летом» было страшно – не за счет спецэффектов, обошлось без них, а благодаря режиссерской аранжировке напряжения в кадре: через детали, реплики, актерскую игру, умолчания, недосказанности – из чего и плетется саспенс. В «Ледоколе», увы, так и не возникает атмосферы напряженного ожидания, даже когда становится известно, что на зажатом льдами дрейфующем корабле приказом высшего командования вводится режим молчания: «Николай Громов» отключен от радиосвязи. Иными словами, корабль и люди еще живы, но для всего мира их как бы уже нет. Капитан Севченко не дрогнув принимает этот убийственный приказ, означающий, что команду уже списали со счетов, и лично отслеживает возможных нарушителей из тех, кому жизнь не надоела. Нарушит табу опальный капитан Петров. Он проберется к аппарату связи, сигнал о терпящем бедствие корабле попадет в эфир раньше, чем бдительный Севченко влепит коллеге пощечину.

В одном из интервью Николай Хомерики формулирует, что он хотел снять «советский фильм в хорошем смысле слова». В сценарии действительно сплошь советские реалии: старпом ничтоже сумняшеся доносит на демократичного капитана Петрова, отчего на корабле возникает двоевластие: Севченко прибыл, а Петрова не вывезли в центр по причине отсутствия транспорта – вертолет не завелся.

Пускепалис играет авторитарного начальника, мрачного, даже злобного, вполне допускающего неуставное рукоприкладство. Сценарий, однако, не дает актеру хоть чуть-чуть материала для объемной стереоскопичной роли. Севченко сыгран в одну краску. И когда в финале, где полный хэппи энд, он вдруг расплывается в улыбке и обнаруживает что-то человеческое, этому все равно не веришь. Просто так надо было. Согласно жанру. В финале все хорошо и все хорошие.

Момент предательства корабля высшим начальством, которому выгоднее гибель судна и всей команды, чем снаряжение ледокола для ее спасения, в фильме не акцентирован. Всё понимают без слов лишь те, кто оттуда, из времен советской власти. Вряд ли это считывает молодежь, рожденная уже в новые времена. И уж совсем непонятно молодым зрителям – а ведь они и есть основной зрительский контингент, – кто такой на ледоколе-спасателе низкорослый и наглый

мужичок в штатском Сафонов (Дмитрий Муляр), по какому праву он здесь главный. Кто постарше, смекает – да это офицер КГБ, их кураторство в советскую эпоху было тотальным.

Сценарий написан так небрежно, что порождает множество вопросов. Такое впечатление, что авторы не владеют полной информацией об этом драматическом событии, взаправду случившемся в 1985 году, в канун перестройки.

Откуда вертолет, управляемый вертолетчиком-салагой, забирает капитана Севченко? Неужели из Ленинграда? И что это за супермашина на винте, что может без посадки и дозаправки лететь из Ленинграда в Антарктику?

По воле какой волшебницы мертвый вертолет вдруг заводится? Не иначе, как «по моему хотению». Оживший вертолет дает возможность на полную катушку задействовать Александра Паля (он же пилот вертушки) – многообещающего молодого актера, чье присутствие в кадре моментально повышает эмоциональный градус действия. С таким харизматичным актером даже невозможное возможно. Вот с капитаном на борту вертолет закладывает вираж вокруг айсберга и цепляет-таки плоскостью винта ледяной отросток. Машина падает на лед, но оба – пилот и капитан – живехоньки, отделались легким испугом. В это охотно веришь, потому что, как ни старается режиссер рубить правдуматку про советские нравы, такого рода допущение вполне релевантно условностям жанра. Фильм-катастрофа допускает фантастические гиперболы и прочую сюрреалистическую образность. Вот ее-то здесь маловато, на мой вкус, зато есть мелодраматические мотивы, отсылающие на материк, к женам двух капитанов. Одна из них – журналистка (Ольга Филимонова), сумевшая попасть на ледокол, снаряженный в экспедицию по спасению затертого льдами корабля. Другая, не первой молодости (великолепная, как всегда, Анна Михалкова), готовится стать матерью и родить сына мрачному мизантропу Севченко. Вот это, наконец, и есть драматургия по-советски: с непременным оживляжем в любимом жанре мелодрамы.

По правде говоря, если что и волнует меня в связи с «Ледоколом», то это возможные повороты творческого пути режиссера Хомерики, а также неочевидные обстоятельства, в силу которых записной артхаусник, не раз приглашавшийся в конкурсные программы Каннского фестиваля, стал автором успешного блокбастера. Так что же – мы грянем громкое ура?

Отчего же не грянуть, если режиссер драмы «Сердца бумеранг», вышедшей в прокат одной (!) копией, снял продукт, получивший тираж в 1000 копий?

Фонд кино взял на себя 45 процентов из общей суммы финансирования и теперь, само собой, потирает руки от удовольствия: ай да молодцы, деньги отстегнули не зря. К тому же изысканный Николай Хомерики оказался игроком, на которого можно ставить в большой коммерческой игре. Круто!

«Перемена участи» случается, и не всегда поймешь, к добру она или к худу.

Мизгирев снял салонного «Дуэлянта», Попогребский заканчивает телесериал «Оптимисты», Бакурадзе продюсирует коммерческий проект – наши высоколобые повернулись лицом к российскому зрителю. Нет в таком повороте, будто по команде «все вдруг», никакого ноу-хау, не известного мировому кинематографу. Там, за бугром, этот путь проходили много раньше и в результате подняли сериальную телеиндустрию на высоту искусства.

Тут время перейти к сакраментальному «но» и объясниться, отчего меня не сильно радует перестройка в рядах «новых тихих» (как известно, термин Бориса Хлебникова). Они делали кино, обеспечивающее российское присутствие на международных конкурсах, они получали призы, не поступаясь своей самобытностью, напротив, удивляя ею критиков и продвинутых зрителей.

На мой взгляд, было бы мудро со стороны заказчика (то есть Минкульта) после успешного «Ледокола» дать Хомерики карт-бланш на авторский проект.

Все это из разряда «литературных мечтаний», скорее всего, все будет наоборот, а режиссер попадет в ситуацию, где у него не будет выбора.

Минкульт шаг за шагом создал жесткую структуру, входя в которую художник должен стать собственным цензором, наступить на горло любимой песне и предъявить проект, строго соответствующий табели о министерских предпочтениях, выдаваемых за социальный заказ. Зритель, мол, стосковался по позитиву и соскучился по патриотизму. Вот и весь сказ. Выбора-то, в сущности, нет. Меняй профессию, а коли хочешь оставаться в ней, делай, что говорят.

Советская система использовала, разумеется, правило тоталитарного режима: художникам надо время от времени грозить пальцем. Параллельно режим баловал мастеров культуры. Кинопроизводство было отлажено так, чтобы студия платила режиссеру проценты от его (высокой) зарплаты в съемочный период в течение трех лет после выпуска фильма. Если за три года режиссер не сумел запуститься с новым проектом, он снимался с выплат, но мог зарабатывать на пропитание разными способами: кто «худручил» на национальных студиях (таким видом заработка не брезговал и Андрей Тарковский), кто писал сценарий для коллеги, кто использовал возможности Бюро пропаганды советского киноискусства и зарабатывал, разъезжая по стране с фильмом и лично представляя его в разных аудиториях.

От советских бонусов не осталось ни следа, ни памяти. Зато есть Голгофа Минкульта, и своей судьбы ты наперед не знаешь. То ли символическое распятие (не забудем постыдный эпизод со сценарием Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр», обвиненным в исторической недостоверности), то ли чаемый «одобрямс», стало быть, частичное финансирование. Мастера культуры вынуждены идти

«Ледокол»

на компромиссы, потихоньку сползать в конформизм и принимать участие в хорошо организованном процессе тотального упрощения.

Не исключено, что и у нынешней власти есть проект создания нового человека. Власть советская в своем антропологическом проекте нажимала на идеологию, на верность, прости Господи, идеалам коммунизма (сегодня такое и писать стрёмно). Власть постсоветская жмет на педаль патриотизма, а этот архетип древнее веры в утопию коммунизма. В одном неувязка: практически все объекты и субъекты, возгоняющие патриотические чувства, остались в прошлом, в ближней и дальней истории. Стало быть, вперед, в прошлое! Этот тренд работает и открывает немалые возможности для спекуляций отечественной историей. Редукция и погружение в архаику сопрягаются в едином векторе, инспирирующем приступы мракобесия, что мы и наблюдаем с пугающей регулярностью.

Последняя новость: полюбили мы Ивана Грозного. К чему бы это? Знаем ведь поучительный сюжет про сталинский заказ на величальный фильм про царя-изувера. Знаем, чем дело кончилось: вторая серия фильма Эйзенштейна была запрещена, а когда вышла на экраны в 1958 году, открылось послание великого художника против тирании и тиранов.

Но страсть наступать на те же грабли – национальная особенность, видимо.

Стратегия Минкульта касательно отечественного кино укладывается в формулу «чем хуже, тем лучше». Год российского кино, то есть текущий год, вернул нас к соцреализму с замечательно положительными героями, борьбой хорошего с лучшим и «лакировкой действительности», что в современном воляпюке звучит как «гламуризация».

Может, уже пора мастерам кино проявить корпоративную солидарность в отстаивании достоинства профессии? Побороться за честь отечественного киноискусства? Пафос ныне не в чести, но надо сопротивляться, чтобы не упасть ниже плинтуса. ◆

Николай Досталь

ВОЙНА НА ПУТИ К БОГУ

Беседу ведет и комментирует Наталья Сиривля

«Монах и бес»
Автор сценария Юрий Арабов
Режиссер Николай Досталь
Оператор Леван Капанадзе
Композитор Александр Соколов
В ролях: Тимофей Трибунцев, Георгий Фетисов, Борис Каморзин, Роман Мадянов, Никита Тарасов, Сергей Барковский и другие
Эталон-фильм, ПРОФИТ
Россия
2016

Если бы спросили: для кого снят фильм Николая Досталя «Монах и бес» по сценарию Юрия Арабова, я первая вскочила бы тянуть руку: «Для меня! Я — целевая аудитория!» Я люблю Досталя, мне безумно интересен Арабов и невероятно актуальным кажется разговор на тему: а что, собственно, хорошего, вечного и нетленного есть в традиции русского православия?

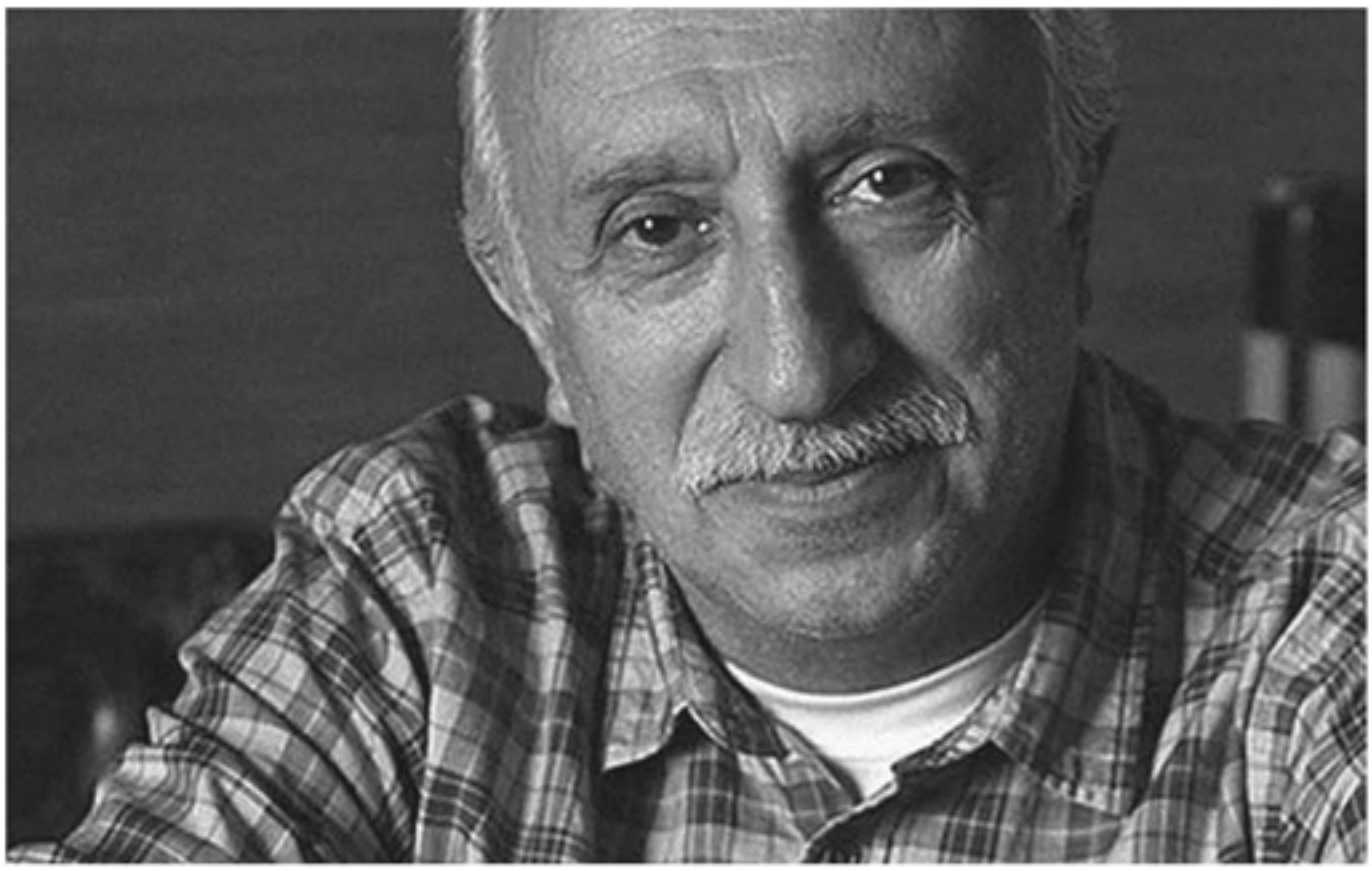
РПЦ сегодня усилиями светских властей (и не без собственного посильного участия) превращена в какое-то пугало для креаклов: «Трулльский собор», «двушечка», «оскорбление религиозных чувств», «часы патриарха» и «нанопыль», храмы на детских площадках, активисты с топором против абортов, ОПК в школах, факультет теологии в МФТИ, святые мощи в космосе… Ни дня без скандала! Понятно, что все это пена, игра, злобный троллинг: «Вот как ща мы вас загоним в средневековье! Ага! Испугались»… Внутри Церкви, если заглянуть под медийную пену, тоже легко обнаружить впечатляющие наносы тьмы. Но при всем этом, как ни крути, православная Церковь — единственный (ну хорошо, не единственный — самый мощный) фермент христианства в квашне русской жизни. Она сохранялась и при татаро-монголах, и при московских царях, пережила раскол, синодальный период, советский погром, переживает нынешнее позорище… Власть вечно старалась ее ограничить и «опустить», поскольку Церковь, исповедующая Христа, просто по природе своей противна устоям «ордынского», самодержавного государства. Невозможно примирить бесконечную ценность личности и принцип: «власть имеет право в любой момент сделать с любым из подданных что угодно». Это главный конфликт внутри российской энтелехии (перехода любой вещи из потенциального состояния к действительному существованию и удержания ее в бытии), определяющий все ее катастрофические разрывы. Церковь — одна из наиболее значимых фигур на доске русской жизни. И хотелось, чтобы ее мистическую, потаенную силу кто-то наконец

←
«Монах и бес»

обнаружил и предъявил — на фоне бесконечной (и справедливой) демонстрации ее позора и слабостей.
Ну а сила Церкви проявляется, как известно, в ее святых.
Сценарий Юрия Арабова «Монах и бес», опубликованный в «Искусстве кино»[1], я прочитала, разумеется, прежде, чем посмотрела фильм. В первую очередь я вычитала оттуда «Арабова» — его излюбленные мотивы последних лет. Это такой анти-«Фауст», если иметь в виду не поэму Гёте, а фильм Сокурова и всю их с Арабовым «человекобожескую» тетралогию («Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст») плюс «Орлеан» Арабова — Прошкина-мл., где «фаустовское дерзновение» перенесено в уныло-абсурдистский антураж постсовка. Вот-де там на Западе (или у нас, под «ихним» влиянием) наплевали на Бога и черта и наворотили горы трупов, порушив естественное течение жизни. А в русской традиции святости (это уже про сценарий «Монах и бес») такое смирение, опрощение, самоумаление и великая любовь ко всей твари, что даже и бес в пространстве этой любви способен преобразиться, покаяться и стать человеком. При этом сам сценарий, действие которого помещено в условный XIX век, являет собой мерцающую амальгаму фольклорно-церковных, пушкинско-гоголевско-лесковско-достоевско-сологубовско-ремизовских и прочих реминисценций, — так что конкретно вычитать из него, кто такой бес и как, собственно, развивается духовная брань, можно десятком различных способов.
Оставалось ждать фильм.
Фильм произвел впечатление. Обескураживающее. Как будто бы смотришь, как «ванна» экранного действия наполняется смыслом, пузырьками юмора, тропами — гиперболами-метафорами, а также аллюзиями и парадоксами... Предвкушаешь, как будешь «купаться» в этом, и вдруг — словно затычку вынули — все куда-то стремительно утекает. Многогранный и многослойный пастиш превращается в сказку Студии Горького образца 50-х годов, а завершается все это «хождение за три моря» неожиданной, как удар палкой по лбу, развязкой: монах нарывается на мученическую смерть, а бес, впечатлившись, решает занять его место. И что? Что это было?
Попробуем разобраться.

Наталья Сиривля. В «Искусстве кино», где опубликован сценарий «Монах и бес», Арабов пишет, что сочинил его по вашей просьбе... То есть это был ваш замысел?
Николай Досталь. Да. Это так. Как родился замысел? На картине «Раскол» я снимал ряд эпизодов в Кирилло-Белозерском монастыре. Там еще неподалеку Нило-Сорская пустынь. Крест стоит... Нил Сорский, чтобы вы знали, – один из великих русских святых. У него еще спор был с Иосифом Волоцким. Нил Сорский говорил: все отдать! Быть бедным. Жить своим трудом. А Иосиф Волоцкий: нет! Для независимости от царя церковь должна все иметь – деревни, крепостных, богатые монастыри... Потом-то все равно это все отобрали. Петр начал с того, что патриаршество отменил. А Екатерина церковное имущество в казну забрала... Но это так, к слову...

1. См.: «Искусство кино», 2013, № 12, 2014, № 1. – *Прим. ред.*



Николай Досталь

Так вот. Будучи в Кирилло-Белозерском монастыре, я книжечки купил, стал читать о монахах. И был там один такой Иван Семенович Шапошников. Жил и умер в XIX веке. Он был увечный, большой праведник и провидец, лечил собратьев. Жил на кухне, просфорки делал. И вот по ночам из кухни его доносился какой-то шум. Слышали: что-то там происходит. Потом он появлялся с синяками. В общем, чертовщина какая-то. И как-то очень этот персонаж мне в душу запал.

Потом, уже после фильма «Раскол», я поехал по приглашению старообрядцев в Великий Новгород. И там в Софийском соборе увидел мощи Ивана Новгородского. Прочитал его житие. Про то, как он поймал беса в рукомойнике. Тот взмолился: «Отпусти!» – «Отпущу. Но ты свози меня в Иерусалим». И бес его за ночь свозил туда и обратно. А потом стал Ивану мстить, вредить, слухи про него распускать, компромат подкидывать. Братия тогда Ивана связала и на плот – в Волхов пустила: плыви куда хочешь. А плот поплыл против течения. Вот такая история… Иван Новгородский – это XII век, а Шапошников Иван – XIX. И как-то у меня в голове все это сомкнулось. Я подумал: кто же такую чертовню мне изложит? Кто, кроме Юры Арабова? Позвонил ему. Рассказал. Он мне тут же: «У меня есть готовый сценарий». – «Какой?» – «Орлеан». Я говорю: «Читал роман, не мое. Давай мое писать». Юра: «Ладно, черт с тобой, давай твое». «Орлеан» в результате снял Андрей Прошкин. А Юра написал для меня вот такой отличный сценарий.

Ну и потом я четыре года с ним маялся.

Сначала Юрий повел меня в «Православную энциклопедию». Это такая кинокомпания, которая снимала «Орду». Мы решили, что раз на «Орду» они дали с учетом других поступлений 14 миллионов долларов, то и на наш проект у них три-четыре миллиона найдется. И мы пошли к Сергею Кравцу. Он взялся. Под это дело Фонд кино выделил нам миллион. Но в «Православной энциклопедии» год наш проект

проволынили. Дополнительных денег так и не нашли. Миллион пришлось вернуть фонду. И я стал опять мыкаться, отказываясь от всяких заманчивых телевизионных проектов. Денис Евстигнеев предлагал мне «Яму» снимать по Куприну. Но я сказал: «Нет, не могу, вот-вот запущусь». И так я сидел четыре года. Потом мы с Юрой пошли в Минкульт. Там дали денег, точнее, пообещали, но мало. С этим мы пошли уже к Игорю Толстунову. И он взялся за этот проект. Спасибо ему. Он добрал в общей сложности больше половины бюджета. И в итоге мы сняли картину...

Наталья Сиривля. Но почему? Что заставило вас четыре года упираться рогом в этот проект?

Николай Досталь. Это самый главный и самый простой вопрос. Это – моя история. Мой замысел. Ничего подобного в кино не было. Во всяком случае, в российском в обозримые времена. Я, по крайней мере, не припомню. Знаете, на питчингах, когда защищаешь проект, спрашивают: а какой у вас референс? Глупость! Если есть образец, то неинтересно мне это снимать. Зачем повторяться? Поэтому мы с Юрой написали: «Авторы не знают референсов или в силу отсутствия информации, или в силу больших амбиций». Но потом нам уже рассказали, что есть у нас, оказывается, референс! Это Александр Сергеевич Пушкин, незаконченная поэма «Монах», которую он написал в четырнадцать лет. Там бес по имени Молок, пойманный монахом Панкратием, обещает свозить его в Иерусалим. Но, собственно, на сговоре все это там обрывается. Мы это узнали, уже написав сценарий. Я говорю: «Юр, у нас же есть референс – Пушкин! Наше все! Ну как тут не взяться?»

Я вам сейчас расскажу одну притчу. Ее мне рассказал Вадим Виноградов – режиссер-документалист. Он прочитал сценарий, ему понравилось. И рассказал притчу. Монах возвращается после трудов праведных. Устал. Лишь бы до лавки добраться. Заходит в келью, а на лавке у него лежит черт. Монах думает: «Надо же! Ведь тоже небось устал бедолага! И лег под лавку. А бес тут же пулей вылетел вон из кельи. Всё. Фильм о любви. О том, как любовью побеждается даже тайна беззакония. «Не любите и не любимы будете»...

Вот это – мое кино! Не все его так понимают. Некоторые в нем видят комедию. Но какая это комедия? Да, там есть юмор. Юра даже придумал такой слоган: «Может ли черт стать человеком?» Ответ: «А черт его знает». Смешно. Но для меня все это очень серьезно. Более чем...

Наталья Сиривля. И как вы для себя определяете жанр?

Николай Досталь. Самый заветный жанр для меня – трагикомедия. Самый сложный. Если я приблизился к этому – хорошо. А как только ни называют: и притчей, и комедией, и фэнтези... Но это вам, критикам, определять жанр. Мы, когда снимали, про это даже не думали. А сейчас, когда повсюду фильм обсуждают, начали думать. Да, наверное, трагикомедия. Как и «Облако-рай». Вообще, все мои картины тяготеют к этому жанру.

Наталья Сиривля. А в чем, по-вашему, трагическая составляющая этой истории?

Николай Досталь. Ну как же! В том, что Иван Семенов сын принес себя в жертву, чтобы дать бесу шанс стать человеком. Помните, в финале, в полицейском участке, когда Иван все преступления берет на себя. Так делал только один персонаж в истории. 2000 лет назад. И в том еще, что Иван Семенович ушел из жизни. Это, как говорится, отдал Богу душу. И кому-то его жалко. А кому-то не очень. Он прожил жизнь так, как мог. И как должен был прожить, будучи монахом Иваном – Семеновым сыном. Кто-то сопереживает, кто-то нет.

Наталья Сиривля. То есть победил «врага рода человеческого»... В себе? Или вообще? Я когда читала сценарий, у меня сложилось ощущение, что бес – это какая-то часть или «половинка» Ивана. У вас не было идеи, чтобы их обоих играл один и тот же актер?

Николай Досталь. Нет. Это я сразу отмел. Я и Юре сказал: не надо, не надо этого абсолютно! Просто до поры, до времени мы не должны понимать, кто он, Иван Семенов сын. Что за тип? Сумасшедший! Псих! Ненормальный, в котором живут пять человек или двое, трое, – не важно. То есть интрига держится до появления беса. А когда от него отделяется бес, то все понимают, с кем и с чем герой борется. Что вся его жизнь – это такая борьба, война на пути к Богу. Тут не раздвоенность важна, а, наоборот, стойкость, цельность. Так что я сразу сказал: пусть будут два артиста.

Наталья Сиривля. Хорошо. Тогда кто же, по-вашему, бес? У Арабова в сценарии он имеет некие социальные очертания: он то о церковной карьере для Ивана заботится, то бомбу собирается бросить в государя императора, то грезит о швейных машинках и социалистических мастерских... То есть лесковский или такой из «Бесов» Достоевского персонаж – провокатор, революционер-из-охранки. Но в фильме подобной социальной определенности нет. Так кто он для вас?

Николай Досталь. Остап Бендер.

Наталья Сиривля. Серьезно?

Николай Досталь. Чуть-чуть...

Наталья Сиривля. Понятно. То есть проходимец в широком смысле. Фольклорный персонаж.

Николай Досталь. Да. Мне хотелось сделать его более обобщенным. Тут и Остап Бендер, и Адольф Гитлер. Бесовщина – она включает всё. Бес может и сжечь человека на костре, и вылечить ради того, чтобы человек ему поклонился... Ну как у Гёте...

Наталья Сиривля. У Гёте?

Николай Досталь. Так и у нас. Бес и бес.

Наталья Сиривля. Ясно: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Николай Досталь. Да нет... Ну какое благо? Бес отвез Ивана к Гробу Господню, и тот был готов за это ему поклониться. И неизвестно еще, как бы все обернулось... Может, гореть бы Ивану в аду, если б не

«Монах и бес»

удалось ему втолкнуть беса в храм Гроба Господня. Кто его знает… Тут война. Поединок…

Наталья Сиривля. И все-таки: бесовщина – что это лично для вас? Откуда этот раскол, этот конфликт?

Николай Досталь. Ну, друзья мои! Мы все обуреваемы бесовщиной. Это наша раздвоенность, растроенность, наша множественность. Святой человек – это тот, кто единство какое-то в себе чувствует. Единственность! А наша множественность: хотим и это, и то, и тут ухватить, и там… Вот это и есть бесовщина. Она в нас во всех, по-моему, сидит. Мы даже не понимаем этого. Или мы не называем все это бесовщиной. Наше тщеславие, гордыня, желание сделать карьеру, жажда власти, социального продвижения… Материальные дела. Как-то так…

Наталья Сиривля. То есть это психологический феномен…

Николай Досталь. Наверное, да… Но это состояние выражается в каких-то повышенных материальных запросах, желаниях, страстях. Тимофей Трибунцев, мне кажется, очень точно это сыграл – то, как человека буквально разрывает на части. У меня был сначала другой артист на эту роль. Саша Яценко. И мы с ним долго работали. Но потом его агент настоял, чтобы он сыграл маленькую роль в «Дуэлянте». И по срокам мы с ним никак не совпадали. Пришлось искать другого артиста. И мне повезло, что Константин Райкин поставил театр «Сатирикон» на ремонт, так что Трибунцев оказался свободен. Он мог дать мне сорок съемочных дней в экспедиции. Так что нет худа без добра. Тимофей – более точный выбор на эту роль. Мог отрастить усы, бороду, сделал все, что надо… Он замечательно сработал!

Наталья Сиривля. А Фетисов, который играет беса?

Николай Досталь. Георгий Фетисов? Я его впервые увидел в театре Васильева. И понял: вот, это тот, кто мне нужен! Во-первых, мне нужен был артист с неизвестным лицом. Чтобы не вызывал никаких

ассоциаций. Чтобы непонятно было, откуда этот бес появился. Во-вторых, я его сразу увидел в образе беса – с бородой, с усами. Он так и снимался – со своей, можно сказать, растительностью. Я, знаете, очень не люблю весь этот пастиж – накладные бороды, парики... У меня актеры на 90 процентов «со своим» играют. Все отращивали... Я удовлетворен работой Фетисова. Может быть, он в роли беса кому-то слабее покажется, чем Трибунцев в своей, Ивана Семеновича. Но у Трибунцева роль-то какая – в одной несколько. А Фетисов все-таки одну сыграл.

Наталья Сиривля. А его внешний облик странный: то ли цыганский, то ли богемный. Все эти фраки до пят и жилеты на голое тело... Откуда это?

Николай Досталь. Знаете, в съемочной группе шутили: сейчас кино снимают максимум в 3D. А мы – в 4D. Досталь – режиссер-постановщик, Досталь (сын) – второй режиссер. Досталь (второй сын) – исполнительный продюсер, Досталь (жена) – художник по костюмам. И вот мы с Женей, моей женой, и решили придумать артисту что-то такое – эклектичное. Чтобы это было и не из XIX века, и не из XXI. Придумали такую вот богему не богему... Все вместе. Она придумывала. А я утверждал.

Наталья Сиривля. Хорошо. Давайте все же вернемся к вопросу о «референсах». Что-то вас вдохновляло из русской классики? Были какие-то тексты, на которые вы опирались?

Николай Досталь. Нет. Я очень люблю Гоголя – «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Ночь перед Рождеством»... Салтыкова-Щедрина... Но чтобы конкретно мы на какое-то произведение опирались – такого не было.

Наталья Сиривля. А сама тема бесовщины? В нашей традиции она ведь касается не только судьбы отдельного человека, но и судеб России. «Русские бесы», определяющие ход нашей истории, – вы это как-то имели в виду?

Николай Досталь. Нет. Наш фильм не про беса. И не про «бесов». Фильм про Ивана Семенова сына. Про его любовь к человеку – к любому, к грешнику в первую очередь. Ведь Бога волнуют прежде всего грешники, а не праведники. Так и Иван Семенов сын... Да. Он хочет, чтобы бес от него отстал. Но понимает, что есть относительно него у Бога какой-то замысел! И принимает его. Принимает замысел Божий. Вот помните его молитву на Мертвом море? Я ее слышал из уст Антония Сурожского. Но потом меня поправили, что это молитва Филарета, митрополита Московского: «...Нет у меня желания, кроме желания исполнить волю твою. Научи меня молиться! Сам во мне молись!» И ведь подействовала молитва! Бес после нее даже стоять не мог. Так же и Гроб Господень подействовал. Но только жертва – смерть Ивана Семеныча – толкнула беса пойти на место прежней работы Ивана – в монастырь.

Наталья Сиривля. Понятно...

Николай Досталь. Так и в сценарии было. А я текст еще дописал немного. В сценарии, если помните, финал: «Писарь ты писарь! Латынь

разумеешь, а Христа понять не можешь. Что же мне королей французских сюда звать? Если я эту голь не приму, то зачем я здесь? Зачем все это? Тогда останутся тут только камни да снег». А в фильме он добавляет: «Не все свято, что в книгу вмято». Когда Борис Каморзин почитал, он сказал: «Ну ради финала – это уже роль... Того стоит».

Наталья Сиривля. Да. Каморзин в финале сыграл замечательно. А вот скажите: вставить в эту историю Николая I – это ваша идея или Арабова?

Николай Досталь. Я сейчас уже не помню. По-моему, Арабова. Только у него поначалу с царем приезжала императрица. Но я сказал: «Юра! Помилуй! Ну что бабе делать в мужском монастыре? Что она у нас будет играть? Массовку изображать? Давай лучше туда личность какую-нибудь впишем. Бенкендорфа, например». И он замечательно вписал Бенкендорфа. Вообще, сценарий отличный! Когда Юрий его написал, я сказал: «Ты – молодец. Ты победил». Ну а дальше я по тексту, конечно, прошелся. Что-то выкинул, что-то добавил... Шутки-прибаутки... Сократил сценарий. Он же был часа на два с половиной. А я уложился в один час пятьдесят четыре минуты.

Наталья Сиривля. По поводу Арабова. Для меня в его фильмографии этот сценарий очень четко рифмуется с фильмом «Фауст» Сокурова. Там, если вы помните, в финале Фауст жестоко забивает черта камнями. А у вас герой прямо на ручках беса носит. Спасает. Вы это противопоставление как-то имели в виду?

Николай Досталь. Нет. Мне очень нравится «Фауст». На мой вкус, лучшая картина Сокурова за последнее время. Одна из лучших. Я еще выделяю «Солнце». Но у меня совсем не было мыслей о «Фаусте». Может, Юрий что-то там в мозжечке и держал, но мне тот фильм был не полезен. И у нас, как видите, нет ничего от «Фауста». Арабов просто написал оригинальный сценарий. По моей просьбе. Про Ивана Семенова сына. XII век, XIX. «Юра, давай, соединяй!» Он и соединил. Всё.

Наталья Сиривля. Значит, что получается? Для вас эта история – просто квинтэссенция русской святости. XII век, XIX – все едино...

Николай Досталь. Ну я не могу так про свое кино говорить! Квинтэссенция святости! Это звучит как-то... Критикам можно, а я не могу.

Наталья Сиривля. Но как вы объясняете для себя, что вот вы сняли кино о самом ценном, самом важном и святом в русской истории, а резонанса – ноль. Просто как в вату...

Николай Досталь. Вы про Московский фестиваль? Ну жюри тоже может ошибаться, скажу я нагло. А если по-настоящему... Наверное, иностранцам эта картина не очень понятна. Да и русским зрителям. Они как видят? Ржут на первых кадрах. Потом вдруг перестают ржать: а что это было-то? А что такое? Что Досталь снял? Комедию? Нет. А что тогда? Непонятно... Тут думать надо. Сострадать. А кому охота? Но куда деваться? Зритель какой есть – такой есть. И вообще, искусство в целом и кино в частности не имеют объективной оценки. Это ж не спорт, где дальше, выше прыгнул – и ты герой. А тут все субъективно.

«Монах и бес»

Была надежда на какой-то прокат. Но какой прокат? У нас рекламы – ноль. Вроде есть комедийная составляющая, я думал, она привлечет зрителя. Игорь Толстунов тоже надеялся. Но прокат, по-моему, был очень слабый. Однако же тем не менее на фестивале «Киношок» Арабов получил приз за лучший сценарий, а Трибунцев – за лучшую мужскую роль. И я очень рад за них. Да, меня с этим фильмом не позвали ни в Венецию, ни в Локарно. Но я показал его в Вологде, съездил в Киев – мать городов русских, где на фестивале «Покров» картина получила практически все призы, включая Гран-при. Поеду в Великий Новгород на фестиваль «Вече». Фильм показали на фестивале «Вера и слово». И «Лучезарный ангел» меня пригласил, правда, потом передумал. Так что есть резонанс. Есть те, кому это важно и интересно. А я удовлетворен просто тем, что я снял картину. Смог снять на эти деньги, по этому сценарию, в эти сроки.

Наталья Сиривля. Что касается денег… Были какие-то досадные ограничения, связанные с финансами?

Николай Досталь. Ну небольшие… Мы Израиль весь снимали в Крыму. С нашим бюджетом экспедицию в Израиль было не потянуть. Но это, я считаю, небольшая потеря. Зато сняли Петру в Иордании. И Мертвое море. Это была самая дорогостоящая экспедиция за рубеж. В общем, выкрутились, я считаю…

Наталья Сиривля. По поводу зрительской реакции. Я читала отзывы в Интернете…

Николай Досталь. Да? И что пишут? Я не слежу за этим. Я вообще не очень компьютерный человек.

Наталья Сиривля. Отзывов много. И в основном положительные: «понравилась игра актеров», «фильм заставляет задуматься»… Правда, в некоторых встречается такое наивное, детское разочарование, что все чудеса-де от беса. Это ж так клево, чтобы прямо в реке стиральная

«Монах и бес»

машинка работала! И рыбы ловились величиной с бревно. А тут вдруг выясняется, что это все бес выделывает.

Николай Досталь. Ну, друзья мои, ну мы же не снимали фильм о реальном святом, о Серафиме Саровском к примеру, который кого-то там исцелял! У нас не было такой задачи! И вообще, я бы о реальном святом не стал делать кино. И Юрий не стал бы. Это очень сложно! Кино – это все-таки вымысел. Арабов в первом варианте сценария дал герою фамилию Шапошников. Я говорю: убери! Нет никакого Шапошникова. Это собирательный образ. Точка!

Наталья Сиривля. Я к чему заговорила о чудесах... Вот если вспомнить фильм «Остров»... Там, конечно, у Мамонова исключительно сильная роль. Но помимо Мамонова людей в этом фильме привлекает именно чудо. Возможность исцеления, возможность получить что-то, недоступное в обыденной жизни. А вы это дело дезавуируете. Это сознательная такая позиция?

Николай Досталь. Мне «Остров» не близок. У Арабова тоже был фильм под названием «Чудо», Александр Прошкин его снял. Но это все не мое. Не мое... Впрочем, у нас есть одно чудо: когда Иван выходит с чертом из храма Гроба Господня. Он, если помните, после этого заикаться и хромать перестал, а бес зато совсем обезбесился...

Наталья Сиривля. Понятно. Но если продолжить разговор о наивном, буквальном восприятии этой истории, то меня лично тут смущает один момент...

Николай Досталь. Какой?

Наталья Сиривля. Ну, предположим, на одной чаше весов – жертвенная гибель Ивана Семеновича, преображение беса, преображение настоятеля. А на другой? Добродушный пристав, отдавший человека на смерть. И этот казачок с пустыми глазами, который героя запарывает. Они же это не по злобе. А потому что Иван обоих их провоцирует.

Получается, святой у вас беса спасает, а людей вводит походя в грех и в соблазн...

Николай Досталь. Нет. Меня это не смутило. И у меня не было никаких сомнений в правильности того, как эта сцена написана у Арабова. Потому что мы же знаем эту власть, которая во все времена у нас была жесткой. Власть – она и есть власть. А мне важен был Иван Семенов сын. То, что он взял на себя чужие грехи. Это подвиг. А уж власть отреагировала так, как отреагировала.

Наталья Сиривля. То есть «проблемы индейцев – не проблемы шерифа». За власть мы не отвечаем.

Николай Досталь. Пусть власть сама за себя отвечает! И у пристава, и у Федота был выбор. Пристав же мог сказать Ивану: «Да хватит врать-то? Никого ты не насиловал! И почту не грабил. Вон твой напарник говорит, что ты «два рубля отродясь вместе не видел», – и отпустить. А пристав за вранье, за наговор на себя, за неуважение к властям велел героя выпороть. У власти всегда есть возможность проявить милосердие. Но не всегда она ею пользуется. Почему? Это уже вопрос к власти.

Наталья Сиривля. Да. Но мне кажется, что этот наш идеал святости, всепрощения, это «я за всех виноват» другим концом имеет вот эту самую беспредельную власть. Это сообщающиеся сосуды.

Николай Досталь. Да почему же?! Власть должна знать, что такое милость, сострадание, снисхождение. А она не знает. И знать не хочет. Нет у нее таких чувств. У нас-то у самих они не всегда проявляются. А вот у Ивана Семенова сына появилось желание и готовность взять чужие грехи на себя...

Наталья Сиривля. И что дальше? Вам не кажется, что вот эта наша подлинная, чудесная, замечательная модель русской святости во многом вынужденная? Способ сохранения живой души в условиях безысходного гнета. Что мы видим в картине? Человек добровольно идет на смерть, чтобы в итоге отправить беса в натоптанную колею своей жизни – раздвоенности, нищеты, неприкаянности, вечной борьбы со своими страстями... Жизни в условиях, когда ты – никто; серое небо, картошка, морковка, выжить... И никуда все это не движется. Бесконечное хождение по кругу. Вам так не кажется?

Николай Досталь. Вы так говорите, как будто у нас весь народ такой! А ведь таких, как Иван Семенов сын, единицы! И эти единицы подругому не могут. Они обречены на праведность. Это их выбор. Так они выбрали! Слава богу, что такие единички среди нас есть. Которых в Красную книгу надо записывать. Значит, не все еще потеряно для россиян. Так я думаю. Может, наши пра-пра-правнуки будут жить в России праведной или, по крайней мере, правильной жизнью. Но сейчас пока вот все так, как есть...

Наталья Сиривля. То есть ценой подвига и страдания можно превратить беса в человека, а Россию...

Николай Досталь. Погодите! Что значит «превратить»? Я, когда Арабов только-только закончил сценарий, дал его почитать

игумену Кирилло-Белозерского монастыря. И он мне сказал: «Николай Николаевич! Вообще, по церковным канонам бес не может стать человеком. Имейте в виду. Тут у вас могут быть неприятности». И дал мне житие св. Антония. Там бес пришел к Антонию и, искушая его, спросил: может ли Бог от нечистого принять покаяние? И Антоний ему сказал: стань лицом к востоку и, не сходя с места три года, повторяй: «Господи, помилуй меня, злобу древнюю! Боже, помилуй меня, мерзость запустения! Господи, помилуй меня, мрачное заблуждение!» «Вы это вставьте. Чтобы понятно было, что Иван Семенов сын всего лишь дает бесу шанс». И мы это вставили в сценарий. Там-то, у св. Антония, бес его, конечно, послал! Не стал молиться и не пошел к престолу с покаянием. Но у нас, в нашей истории, мы даем Легиону шанс. Только шанс. И неизвестно еще, как он им распорядится. Что там в монастыре натворит? И что там будет с этим монастырем? И с настоятелем? Может, у настоятеля у самого рога вырастут от соседства с таким работничком...

Наталья Сиривля. То есть финал открытый?

Николай Досталь. Ну конечно! Легион в финале пошел, прихрамывая и заикаясь, как Иван Семенов сын. Он пытается в его обличье влезть. Ему дали шанс. И всё. Не более. Поэтому, конечно, финал открытый. Для всех нас! Может, что-то у нас получится. Рога отбросим, хвосты отрубим. Покаемся, стоя лицом к востоку, – и примут нас...

Наталья Сиривля. «На этой оптимистической ноте» давайте заканчивать нашу беседу. Спасибо.

P.S. **Ну что ж... Кажется, что-то для меня прояснилось.**
Арабов в сценарии, как всегда, воюет с собственной сложностью, с интеллигентскими претензиями и заморочками, проповедуя этакий нравственный «дауншифтинг»: смириться, опроститься, раствориться в серенькой национальной стихии. Это было у него и в «Юрьевом дне», и в «Орлеане»... Досталь же честно снимает совершенно другое кино — про святого русского чудика Ивана Семенова сына, вынужденного сосуществовать с чертом, как со скандальным, неприличным соседом. Тот его соблазняет, подставляет, компрометирует, гонит с места на место... Иван устал. Ситуация патовая. И тут подворачивается перспектива слетать в Иерусалим. Иван решает: пан или пропал. Или черт победит, или он-таки справится с бесом, что на Святой земле проще. Так и выходит. У Гроба Господня черт свою силу теряет, а Иван, наоборот, обретает. Он призывает Бога на Мертвом море: «Сам молись во мне!» И дальше — «как честный человек», — «приняв Христа внутрь», обязан уже пройти Его путь до конца. Иван как бы «входит в обличье» Христа, ну а бес соответственно в обличье Ивана... Такая вот «симпатическая святость»... Трогательно, искренне, наивно и чисто — так ребенок надевает папины туфли, шляпу и галстук, чтобы «быть папой». Возразить нечего. Он в этот момент действительно испытывает к папе большую любовь и что-то такое про папу изнутри понимает. Так что подобный путь к Богу возможен, и не хуже разных прочих путей.

«Монах и бес»

Вопрос в другом: почему в случае с фильмом «Монах и бес» этот путь утыкается в стену всеобщего равнодушия?

Первый ответ лежит на поверхности. Популярность бродячего сюжета о «спасении беса» (он характерен вовсе не только для Руси) обусловлена средневековым невротическим страхом перед адскими сковородками. И народное сознание, в отличие от церковного, склонно было увенчивать этот сюжет «хорошим концом», поскольку это давало огромное утешение: если там — на Небесах — и беса могут простить, то меня-то уж точно помилуют. Нынче в массовом сознании этого страха, слава Тебе, Господи, нет. Тут, что называется, «не бо-бо». А «бо-бо» зато совсем в другом месте. Нынешний российский человек невротически боится ада не за гробом, а на земле: что кирпич на голову упадет, что с работы уволят, что заболеешь или кто-то заболеет, а лечиться не на что, что муж запьет, что квартиру отберут за долги, что война вот-вот начнется... Что твое ненадежное житейское благополучие в одночасье рухнет. И от Бога, церкви, святых и разных потусторонних сил человек ждет защиты, поддержки и спасения этого с трудом достигнутого благополучия.

И что же он видит в фильме? Бес, который так ловко из воздуха извлекает всякие ништяки, теряет свои способности, становится в финале хромым, убогим, косноязычным нищим, которого из милости берут в монастырь чистить сортиры. А главный герой — тот и вовсе погибает от побоев в полиции. Значит, вся святость с житейской точки зрения направлена на то, чтобы стало «хуже». Поэтому зритель не то чтобы протестует, нет, он еще помнит про самопожертвование, самоотречение, идеалы и прочее... Но он просто не понимает: зачем? Во имя чего? И, пожав плечами, равнодушно проходит мимо.

Но это, так сказать, ответ житейски-психологический. Второй же ответ для меня мистический. Ведь если человек со всей чистотой и искренностью приносит жертву (а «Монах и бес» для Досталя, в общем, жертва, учитывая

четыре года мытарств), а Господь ее «не принимает» (то есть результат почти нулевой), то что-то Бог этим нам хочет сказать. И на мой взгляд (это, повторяю, исключительно моя интуиция), Он хочет сказать, что тот прежний, великий, подлинный, единый, что для XII века, что для XIX, что для XX, путь русской святости-как-отказа, святости-как-побега, святости-как-ухода от мира пройден. До конца. И нам не надо на него возвращаться. Он был способом «обожения», обретения абсолютной духовной свободы в условиях абсолютного социального порабощения. А если путь этот больше не актуален, то, получается, и порабощения того, «ордынского», «моносубъектного», больше нет. Где-то там, на мистическом уровне, российская, восьмисотлетняя тюрьма рухнула. Все изменилось. И спасибо Николаю Досталю, что он снял свой замечательно неудачный фильм, чтобы мы всё это наконец осознали, почувствовали.

P.P.S. И тут для меня занятная рифма с картиной «Дуэлянт» Алексея Мизгирева. Святость и честь — два главных «клапана» субъектности в российской моносубъектной системе. Высшему сословию в ограниченных пределах позволен был этот способ защиты «я». Царя, как и членов царской фамилии, на дуэль никто, конечно, вызвать не мог; но и совсем уж рабом, о которого можно вытереть ноги, российский дворянин не был. И великая путаница дуэльных понятий, которую мы наблюдаем в картине Мизгирева, — все та же попытка влезть в «папин кафтан»: трогательно, но абсолютно нелепо. Не совпадает прежняя система сословной чести с нынешними привычками, установками и настройками русской души. Потому что нет уже сословий. Нет барства — но нет и рабства. Не должно быть! И честь, святость, субъектность и прочие важные для человека материи нам придется выдумывать, выстраивать и как-то «выстрадывать» заново. ◆

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!
НИКОГДА НЕ ПОЗДНО
ПОДПИСАТЬСЯ
НА ЕДИНСТВЕННЫЙ
В РОССИИ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ПО ИСКУССТВУ.
НАС ЗНАЮТ, ПОТОМУ
ЧТО ИСКУССТВО КИНО –
ЭТО ПРОФЕССИЯ
И ДОСУГ, АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ
О САМЫХ ЗНАЧИМЫХ
ЯВЛЕНИЯХ КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ, ИНТЕРВЬЮ
С МАСТЕРАМИ СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ, УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ
МЕМУАРЫ, СЦЕНАРИИ
И ПЬЕСЫ.

2 art.ru

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70400

www.kino

119002, Москва, ул. Арбат, 35
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Юрий Богомолов

СМЕНЫ ВЕХ

XX век прошел под знаком расцвета и крушения двух утопий – национал-социалистической и социал-коммунистической. По ходу дела выяснилось, что от утопии до антиутопии дистанция не длиннее, чем от любви до ненависти: один шаг.

Накануне юбилея роковой даты 17-го года нелишне оглянуться на то, как сопереживало искусство в России веку-волкодаву и чем сердце сможет успокоиться в XXI веке? И сможет ли оно вообще успокоиться под кровом стремительно мутирующей новой утопии?..

Предпосылки

Самая яркая вспышка новаторского кино в России случилась в 20-е годы минувшего столетия, ознаменованная появлением фильмов Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, Михаила Калатозова. Их работы стали заметной вехой в истории мирового кинематографа.

Объясняя подобные всполохи в культуре, принято говорить: так звезды сошлись на небесах.

И действительно сошлись. Был богатый урожай на талантливых художников, образовалась новая площадка для экспериментального творчества – кино. Наконец, две революции, одна за другой Февральская и Октябрьская. И одна утопия – коммунистическая.

Наверное, главная предпосылка – расцвет культуры в России на рубеже XIX и XX веков. Прежде всего в литературе. Затем театр. Живопись. Подъем теоретической мысли в стране. С одной стороны, религиозно-философской: Соловьев, Бердяев, Флоренский, Сергей Булгаков… С другой, интеллектуально-эстетической, – манифесты представителей авангардного искусства Хлебникова, Маяковского, Бурлюка, Шкловского и других.

←
Константин Чеботарев.
«Матрос за штурвалом».
1923

Имея в виду все это, не так уж трудно уяснить, отчего именно в России случился такой взлет авангардизма почти во всех видах художественной деятельности. И, в частности, в едва народившемся искусстве – в искусстве кино.

На пути к сталинской репрессивной системе случился краткий миг демократической вольницы. То был миг иллюзий относительно роли культуры в новом государстве. Предполагалось, что именно она займет командную высоту. И что именно она будет определять стиль и образ жизни нового человека, именно она станет регламентировать общественные отношения. Даром, что ли, Велимир Хлебников назначил себя председателем земного шара. Несколько позже правопреемник старой культуры Максим Горький тщил себя надеждой, что по возвращении из Сорренто он на пару с «отцом народов» будет править коммунистическим раем.

Авангардистская культура до какой-то черты дружила с политикой. Другими словами, сохраняла с ней тесные партнерские отношения. В первые годы советской власти в стране господствовал так называемый *идеократический режим*. Это как раз случай по Гершензону, когда «наше сознание, как паровоз, оторвавшийся от поезда, умчалось далеко (в коммуне остановка предполагалась) и мчится впустую, оставив втуне нашу «чувственно-волевую жизнь». Тогда и были созданы великие авангардистские картины Эйзенштейна, Вертова, Довженко, Калатозова, Козинцева и Трауберга…

Параллельно те же процессы шли и в поэзии, и в прозе, и в театре.

Тот «паровоз», правда, мчался не совсем впустую. Его энергия впоследствии в редуцированном виде пригодилась на следующих витках развития киноискусства.

Тут надо сказать об одном из самых важных источников энергии идеократии как в политике, так и в художественной культуре. Это *энергия заблуждения* (формулировка Льва Толстого). В начале XX века таковой стала коммунистическая утопия. Она питала вместе с политическим и художественный авангардизм. Заблуждение было огромным, и энергия – почти термоядерной.

На ней мы могли далеко уехать. Как далеко, предупредил Евгений Замятин в своем романе «Мы».

На разломах

К 30-м годам большевики окончательно утвердились во власти. Они победили не только белых в гражданской войне; они взяли верх над внутрипартийной оппозицией, подавили многочисленные крестьянские восстания, затоптали ростки НЭПа и явно стали тяготиться лояльными отношениями с мастерами авангардной культуры. Да и авангардисты в условиях тоталитарного режима почувствовали себя пятым колесом в телеге. Их услуги на поприще пропаганды оказались уже не столь эффективными.

Мир перевернулся именно в силу того, что на смену идеократическому режиму пришел режим мифократический, подчинивший себе культуру и поставивший ее себе на службу.

Служба состояла в том, чтобы, с одной стороны, мифологизировать прошлое, настоящее и будущее, с другой – слегка очеловечить богов, вождей, героев и даже простых смертных.

На общественную авансцену вышли традиционалисты. Те годы прошли для мастеров культуры под знаком мифотворчества. За рубежом, в среде русской либеральной эмиграции, возникло так называемое движение сменовеховства, то есть примиренчества с советской властью.

В самой России происходило ее обожествление.

Век авангардизма в Советской России оказался коротким. Участи самих авангардистов были предельно драматическими. Одни, как Есенин и Маяковский, покончили жизнь самоубийством. Другие были расстреляны – как Гумилев, Мейерхольд, Бабель… Третьи посажены и замучены (как Мандельштам), четвертые изолированы (как Платонов и Булгаков), пятые переквалифицировались в традиционалистов, шестые деградировали как художники.

Была еще одна вспышка авангардного художества. Она случилась уже после смерти Сталина и связана была с общественно-политическим явлением «оттепель» (вторая половина 50-х годов). Энергия заблуждения относительно прекрасного будущего на этот раз оказалась незначительной, и она быстро затухла.

В 1988-м советский читатель в разгар перестройки и гласности читал антиутопию Оруэлла «1984» как своего рода сатирический постскриптум к уходящей на их глазах натуре.

Тогда как все излагаемое в «Мы» воспринималось как научно-фантастический проект, то ли реализованный в другой галактике, то ли возможный на Земле, но в очень отдаленном будущем.

Сегодня, соотнося обе антиутопии, приходишь к пониманию, что Замятин, пожалуй, глубже проник в подноготную тоталитарной системы, нежели это сделал Оруэлл.

Если империя Большого Брата еще только на пути к торжеству идеи социал-националистического государства, то империя «отца народов» – это уже торжество.

Главная угроза империи Большого Брата – способность человека самостоятельно думать. Собственная мысль – это и есть мыслепреступление. Наиболее эффективная репрессия в борьбе с ним – лоботомия с последующим умственным рабством, результатом которого и становится то, что граждане не способны различить крайности, то есть отделить в своем сознании свободу от рабства, знание от незнания, демократию от тоталитаризма и т.д.

Инакомыслящий господин Уинстон болен склонностью к рефлексии и потому подвергается насильственному врачеванию.

Оруэлл заканчивает свою антиутопию словами: «Все хорошо, теперь все хорошо, борьба закончилась. Он одержал над собой победу. Он любил Большого Брата». Полюбить-то он полюбил, как это ни было трудно. А разлюбить этого Брата (или Отца) оказалось еще труднее, в чем многие из нас имели возможность убедиться на собственной шкуре.

У героев «Мы» уже нет имен, фамилий и тем более отчеств; у них только нумера. В этом царстве-государстве другая болезнь считается смертельно опасной – наличие в теле нумера души.

Опасна она и для отдельного человека, и для всего Единого Государства.

Ее наличие есть уже душепреступление, заключающееся в измене разуму. Стало быть, вопрос поставлен ребром: душа или разум? Что-то срединное невозможно.

Вот в чем откровение Замятина: и революция, и гражданская война – это не самые существенные коллизии. Самое фундаментальное противоборство – битва между рацио и природным инстинктом. Дикие, стихийные люди осаждают город машинных людей.

Роман кончается словами: «…Удалось сконструировать временную Стену из высоковольтных волн. И я надеюсь – мы победим. Больше: я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить».

Замятину довелось своими глазами увидеть сражение стихии с разумом. Оно шло с переменным успехом. Война стала перманентной. Но до сих пор не ясно, кто в ней победил. Ясно только то, что полная и окончательная победа одной из сторон добром кончиться не может.

Комментарием к роману Замятина «Мы» следовало бы рассматривать фильм Александра Сокурова «Телец» – о последних днях Ленина.

Ленин в «Тельце» на краю своей бренной жизни не знает никаких нравственных мук и угрызений совести; его мука и отчаяние – от того, что его оставил рассудок. Тот самый, что был стержнем его деятельного реформаторства. Того самого, которому он пытался подчинить весь мир.

Его рассудок призван был заменить и совесть, и мораль, и любовь. Что целесообразно, то и свято. Что логично, то и неизбежно. Рационализм превыше всего. На этом, по Сокурову и Арабову, и основан ленинский глобализм. Не важно, какое он имел отношение к реальному историческому персонажу.

Важно, что это та реальность, которую XX век переварил и которую XXI еще долго будет отрыгивать.

Валтасар смотрит кино

Известно, как Сталин любил кинематограф, сколько уделял ему внимания. Ночами не спал – смотрел и пересматривал понравившиеся ему фильмы.

Следы тех просмотров сохранились в архиве Бориса Шумяцкого, тогдашнего руководителя советской киноиндустрии. В двух номерах

«Чапаев», режиссеры Георгий Васильев, Сергей Васильев

«Киноведческих записок» (№ 61, 62) его записи, сделанные по горячим следам, были опубликованы.

Борис Захарович Шумяцкий в этой публикации предстает сказительницей Шахерезадой, которая ублажает своего всесильного повелителя занимательными киноисториями. Он исправно в течение почти четырех лет (с 1934-го по 1937-й) таскал в будку кремлевского кинозала коробки с позитивным целлулоидом. На дворе как раз в эту пору с каждым днем все сильнее обострялась классовая борьба, везде зрели заговоры, кулаков приходилось раскулачивать, бедняков коллективизировать, пролетариев воспитывать, интеллигенцию перевоспитывать, а врагов народа убивать. И собственных друзей – тоже.

Можно представить, как утомлялись сердцем и рукой кремлевские сидельцы, визируя многочисленные расстрельные списки. В дневное время они утомлялись, а по вечерам и ночам расслаблялись. В том числе и посредством просмотра фильмов. Сеансы начинались около одиннадцати вечера, а заканчивались в два-три, иногда в четыре часа ночи.

Сталин раз двадцать пять посмотрел «Чапаева», словно надеялся, что Чапай выплывет.

Что-то непосредственно-детское было в его общении с фильмами. У палачей это бывает. Как ни удивительно, идеологически он был не так уж и ревностен. Но однажды заметил то, что все цензоры пропустили. По поводу вертовской картины «Три песни о Ленине» Сталин сказал, что Ильич в ней показан как «вождь азиатов». Наверное, потому что таковым себя ощущал в глубине души. Видимо, собственные комплексы значили для него больше, чем идеологические клише.

Вообще надо сказать, что публикация поминаемых здесь архивных документов позволяет с большой степенью вероятности предположить:

а) кино для вождя было не надстройкой, а базисом;

б) образы казались ему реальнее прототипов;

в) сознание и его киноотражения были чем-то первичным, а материя действительности – вторичной.

Материалист Сталин на самом деле оказался оголтелым идеалистом.

«Светлый путь», режиссер Григорий Александров

Наконец, самое главное, почему он так благоволил кинематографу: целлулоидная пленка для него была той реальностью, которую можно было сочинять, перестраивать на свой вкус и резать по живому, монтировать, перемонтировать, а все лишнее, с его точки зрения, выкидывать в корзину, то бишь в могилу, провернув через мясорубку ГУЛАГа. Или не проворачивая...

С этой стороны примечательна еще одна запись Шумяцкого. Вождь напряженно отсматривал хронику похорон Кирова. В кадре мелькнула сидящая у гроба печальная женщина. «Кто это? – сурово спросил лучший друг Кирова. «Это вдова Сергея Мироновича», – быстро пояснил нарком. «Ее надо пересадить отсюда», – повелел вождь.

Когда «шахерезада» Шумяцкий наскучил своему повелителю, вождь и его отправил в корзину, а сказки на сон грядущий ему рассказывали уже другие «шахерезады» – Дукельский и Большаков, которые, к сожалению, не оставили нам свидетельств о духовных пирах состарившегося Валтасара.

Следы его интереса к зарубежному кино можно найти в Белых Столбах. В Госфильмофонде есть большой корпус трофейных фильмов, четко оттитрованных. Вождь не любил смотреть иностранные картины с синхронным переводчиком. Поэтому для него нижнюю треть кадра выбеливали и заполняли ее надписями. Старожилы Госфильмофонда рассказывали, что любимой его голливудской картиной была «Судьба солдата в Америке»[1] с Джеймсом Кэгни в главной роли. Это история хорошего солдата, который стал хорошим гангстером. Что-то невольно автобиографическое есть в этом интересе.

При внимательном чтении архивных документов становится понятно, что для Сталина кино было окном не в реальность, а в другой мир.

Именно в эти годы создается золотой фонд сталинской киноклассики. Своего рода альтернативная действительность, в рамках которой существовали не только простые граждане, но и их вожди. И все вместе они жили в перевернутом мире, где надстройка (кино, литература, театр, живопись) являлась базисом, а прочее (быт, работа, исторические

1. «Бурные двадцатые годы» (The Roaring Twenties, 1939; в советском прокате «Судьба солдата в Америке») – фильм Рауля Уолша. – *Прим. ред.*

обстоятельства, исторические герои, наши старшие современники) – материалом, из которого и созидался придуманный мифомир. Именно в этом состоял великий эксперимент товарища Сталина.

Еще одна примечательная черта киносталинианы. В ней мы не найдем ни одного биографического фильма, то есть такого фильма, в котором бы характер героя давался в становлении, в развитии. Хотя, наверное, стоило вождю только мигнуть, как охотников запечатлеть этот процесс отыскалось бы видимо-невидимо. Но он не только не мигал, а, скорее всего, прямо запрещал. Хотел, возможно, сделать исключение для Булгакова, но в последний момент передумал. И не потому, что драматург отыскал нечто компрометирующее великого Сталина, как намекают некоторые исследователи. Просто, как мне кажется, вождь не то чтобы понимал или сознавал, что биографическое повествование на порядок снижает его неземной образ, но чуял это. И был прав, поскольку, действительно, как только у тебя появляется биография или даже элементарная хронография, ты сразу оказываешься «у времени в плену», в его власти. А Сталин себя чувствовал не Хроносом, а Зевсом, победившим Хроноса, то есть Время. Под это самоощущение он и организовал мифологическое пространство с помощью кинематографа.

…Сталин довольно быстро сориентировался в иерархии искусств, отличив среди них кино.

Ленин свое отношение к кинематографу исчерпывающе выразил в известной формуле: «Важнейшим из искусств для нас является кино». Ее толковали достаточно широко, а вождь имел в виду вполне конкретную отрасль киноиндустрии – хронику и просветительские фильмы. И мотив этого тезиса был вполне прагматический: в полуграмотной стране, какой была Россия в начале минувшего века, «картинка» как средство массовой информации имела определенное предпочтение перед письменным словом.

В этом отношении, к слову сказать, и Ленин, и Сталин оказались дальновиднее и практичнее германского фюрера. Гитлер сделал ставку в первую очередь на собственное ораторское искусство с его эффектом сиюминутности и во вторую – на архитектуру, которая должна была бы обеспечить вождю «третьего рейха» память в веках. Сталин же задействовал беллетристический потенциал кино. И не прогадал.

Любимая забава Валтасара

Сталин при всей избалованности безмерной лестью был все-таки разборчив к подлинности эмоций. Известно, что «Светлый путь» вождю «не показался»; он распознал натужность режиссерского энтузиазма в изъявлении советского патриотизма, о чем и сказал Григорию Александрову: «Вы уж слишком «вылизываете» в «Светлом пути» советскую действительность и стелетесь перед ней. Раньше вы нас развлекали, а теперь угождаете».

Лесть, впрочем, даже самая грубая лесть, ненаказуема. Не удостоился режиссер очередной Сталинской премии – это и все наказание, которое последовало за недостаточно искренний подхалимаж режиму.

Мандельштам – совсем другой случай. Мандельштам был внутренне свободным человеком. Да еще не убоявшимся того, кто играл «услугами полулюдей». Да еще угадавшим его склонность к кровавому сладострастию: «Что ни казнь у него – то малина».

Сталину ведь было мало физической подневольности внутренне независимого человека и даже того, чем удовлетворился Большой Брат, – мыслепослушания; ему потребно было душевное раболепие; ему надобно было духовное рабство. Так же, как ему мало было убить своего политического соперника; самая желанная для него малина – загубить душу своей жертвы.

Душегубство было для него в радость, было его страстью, а смертоубийство – частностью, приложением к набору других инструментов в его арсенале. Он предпочитал не убивать человека морально не сломленного, человека с гордо поднятой головой или просто безразличного к своей участи; он предпочитал предварительно его морально размазать – так, чтобы тот перестал ощущать себя человеком.

Игра в кошки с придушенной мышкой – то была любимая забава вождя. Он ею в полной мере и насладился, убивая Мандельштама медленно, с толком, с чувством, с расстановкой. То ссылка, то поселение… И чтоб никакой работы… И чтобы звука от него не было слышно. Но иногда жертве подавался знак надежды… И тут же отнимался.

И Мандельштам в какой-то момент то ли сдался на милость вождя, то ли рискнул притвориться сдавшимся. Он выдавил из себя «Оду» душегубу, где есть такие строчки:

> Художник, береги и охраняй бойца:
> В рост окружи его сырым и синим бором
> Вниманья влажного. Не огорчить отца
> Недобрым образом иль мыслей недобором,
> Художник, помоги тому, кто весь с тобой,
> Кто мыслит, чувствует и строит.

Владимир Набоков так оценил «Оду Сталину»: «Возможно, одним из самых печальных случаев был случай Осипа Мандельштама – восхитительного поэта, лучшего поэта из пытавшихся выжить в России при Советах, – эта скотская и тупая власть подвергла его гонениям и в конце концов загубила в одном из далеких концентрационных лагерей. Стихи, которые он героически продолжал писать, пока безумие не затмило его ясный дар, – это изумительные образчики того, на что способен человеческий разум в его глубочайших и высших проявлениях. Чтение их усиливает здоровое презрение к советской дикости…»[2].

Тем временем, как заметил Виктор Шкловский: «Масса шла, как сельдь или вобла, мечущая икру, повинуясь инстинкту». Инстинкту выживания – можно было бы добавить.

2. Из интервью нью-йоркской телепрограмме «Television-13», 1965.

«Иван Грозный», режиссер Сергей Эйзенштейн

Будущее, по версии Николая Эрдмана в «Самоубийце», выглядело устрашающе смешным:

Егорушка. *Может так получиться, что только приучишься, хвать – наступит социализм, а при социализме вина не будет. Вот как хочешь тогда и выкручивайся.*

Маргарита Ивановна. *Только рюмку, всего лишь, одну лишь, за дам.*

Егорушка. *Между прочим, при социализме и дам не будет.*

Пугачев. *Ерунда-с. Человеку без дамочки не прожить.*

Егорушка. *Между прочим, при социализме и человека не будет.*

Виктор Викторович. *Как не будет? А что же будет?*

Егорушка. *Массы, массы и массы. Огромная масса масс.*

Оказаться выброшенным из нереста – тяжелое испытание. А жить вне истории, вне «массы масс», да еще быть преследуемым за это – испытание невыносимое.

Насколько невыносимое и ужасное, как ни удивительно, описал именно Шкловский еще в 1924 году в «Сентиментальном путешествии»:

«…Оно бывает тогда, когда человека мучают долго, так что он уже «изумлен», то есть уже «ушел из ума», – так об изумлении говорили при пытке дыбой, – и вот мучается человек, и кругом холодное и жесткое дерево, а руки палача или его помощника, хотя и жесткие, но теплые и человеческие.

И щекой ласкается человек к теплым рукам, которые его держат, чтобы мучить. Это – мой кошмар».

И Мандельштам на дыбе отыскал в своем мучителе нечто человеческое.

И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,
Какого не скажу, то выраженье, близясь
К которому, к нему, – вдруг узнаешь отца
И задыхаешься, почуяв мира близость.

Он еще нашел оправдание и себе: «Если народ вне истины, пусть лучше я буду не с истиной, а с народом».

«Неотправленное письмо», режиссер Михаил Калатозов

Впрочем, в «Оде», где поэт присоединился к мечущему икру народу и, более того, поставил своего героя на античный пьедестал, внимательные эксперты нашли зашифрованные нонконформистские «кукиши». Самуил Лурье полагал, что именно рецензия-донос разобравшегося в «кукишах» эксперта Петра Павленко на стих Мандельштама послужила непосредственной причиной гибели поэта. С ним согласился и Бенедикт Сарнов.

Но не исключено другое: Сталин воспринял оду как акт безоговорочной капитуляции бунтовщика, а прочие тонкости, касающиеся истолкований тех или иных образов, его уже мало интересовали. Сказано в стихотворении, что он «Прометей – скалы подспорье и пособье»[3]. А кто уж там «коршун желтоглазый», да еще с «когтями, летящими исподлобья»?.. Пусть разбираются высоколобые. Дальше ему уже было неинтересно, и он санкционировал убийство полузадушенного Мастера.

Полузадушенный Мастер умирал медленно. «И ничего нет страшнее, – записала Надежда Яковлевна Мандельштам, – медленной смерти». Да еще в состоянии безумия, о котором известно точно. Это все равно что быть заживо погребенным.

Мыслепреступление, душепреступление…

Главные же трудности у хозяина были с произведениями лояльных авторов, среди которых больше всего его раздражали сочинения Зощенко и Платонова. Наверное, потому, что именно эти два писателя в масках своих простодушных героев добрались до сути и бессмыслицы того мифомира, что строил товарищ Сталин и что в конце концов рухнул под собственной тяжестью.

Они-то и догадались, и выразили в художественной форме, что он и не мог не рухнуть. И что было кремлевскому горцу с проницательными произведениями делать? Можно арестовать, но они, сволочи, более живучи, чем их авторы. Можно попробовать их сжечь, но ведь ему еще до Булгакова стало известно, что рукописи не горят, а талантливые книги долговечнее их авторов.

3. Из стихотворения Осипа Мандельштама «Где связанный и пригвожденный стон?». – *Прим. ред.*

С фильмами вроде было разобраться проще – пленка у тебя под контролем. Хотя и здесь у Хозяина случались проблемы. Самой огорчительной оказалась та, что была связана с замыслом и воплощением «Ивана Грозного».

Верховный мифотворец с большим удовлетворением отсмотрел первую серию фильма. Ту, где молодой энергичный царь, не ведая сомнений и колебаний, не советуясь с совестью, утверждался на престоле ценой беспримерной жестокости. Первая серия была награждена. Вторая серия, где Иван Грозный почувствовал себя обреченным на душевные муки, привела главного кинозрителя в неистовую ярость. Картина была репрессирована, а режиссер оказался в опале до самой смерти.

Громовержец Сталин уличил своего прототипа громовержца Грозного в «душепреступлении» и обвинил в попустительстве таковому кинорежиссера Сергея Эйзенштейна.

Оттепель надежды нашей

Важная перемена блюд случилась после смерти Сталина с началом деколлективизации колхоза по имени СССР и эмансипации индивидуального «я» от коллективизированного «мы». Называлось это оттепелью.

История оттепельного кино поучительна как в пору его расцвета, так и затем, когда в общественно-политической жизни страны наступили заморозки.

Два фактора, способствовавших наступившей во второй половине XX века общественно-политической оттепели, следует выделить.

Первый: кончина Сталина и сопутствующие ей ослабление идеологического ошейника на горле общественности и удлинение для граждан административного поводка.

Второй, как ни неожиданно: Великая Отечественная война. Точнее, память о ней. Именно кровопролитная, страшная по своим последствиям война и стала самой существенной, сущностной предпосылкой размораживания личностного начала в отношениях общества с государством, а вовсе не XIX съезд с обличительным докладом Хрущева.

Доклад о культе личности Сталина всего лишь санкционировал оттепель. Правильнее сказать: легитимизировал ее на государственном уровне.

Заодно был переакцентирован культ личности Ленина. «Ильич» преподносился зрителю как позитив с негатива «Виссарионыч».

Разумеется, противопоставление то было в историческом отношении заблуждением. Но, как мы знаем, заблуждение обладает некоторым количеством энергии, питающей художника.

Понятно, что ее ресурс в начале прошлого века был несравнимо более значительным. Той энергии и был в основном обязан взлет советского кино 20–30-х годов.

С этой точки зрения заблуждения во второй половине 50-х годов относительно идеалов былой революции и высоких целей ожидаемого

рая на Земле оказались уже не столь сильными. Да и не столь щедрыми, заметно ограниченными… Может быть, поэтому оттепель не дожила до весны.

У Надежды Мандельштам соображение: «Ель гибнет на границе климатических зон, где морозы слабее, но оттепели, и она гибнет от отчаяния несбывшихся чаяний». Брежнев убивал последние надежды, вызванные оттепелью. Как мы затем убивали надежды, вызванные крушением советского режима.

Силой и слабостью оттепели явится идеализм шестидесятников.

Идеалисты с началом войны испытали психологическое облегчение: вот она – внешняя угроза – нацистская Германия. Вот он – внешний враг – Гитлер. И вместе с этим – душевный подъем. Позади угнетенное состояние, связанное с раздвоением сознания. Позади публичная риторика, казнящая троцкизм, зиновьевско-бухаринскую банду и прочих внутренних, мифологических злодеев.

Перед лицом внешнего врага все едины, что должно было означать конец гражданской войны. На деле-то она продолжалась. Она продолжалась с зэками, густо заселившими архипелаг ГУЛАГ.

Оттуда через годы дошли до нас стихотворные строчки другого поэта-бунтаря:

Я хотел бы быть обрубком
Человеческим обрубком.
Отмороженные руки.
Отмороженные ноги.
Жить бы стало очень смело
Укороченное тело.

Я б собрал слюну во рту.
Я бы плюнул в красоту.
В отвратительную рожу.
На ее подобье божье
Не молился б человек,
Помнящий лицо калек.

Строчки принадлежат узнику ГУЛАГа Варламу Шаламову.

На одном краю нашей страны – ужас обездушевления и обесчеловечивания. На другом – восторг вочеловечивания и одушевления. Вот он-то и согрел почву, на которой, спустя десятилетие и произросла оттепель.

Время оттепели было временем надежд. И печали – по мере их убывания.

«Застава Ильича» стала кульминационной точкой наших упований, а уже следующий фильм Хуциева «Июльский дождь» – началом их оплакивания.

Это картина о кризисе лирического мироощущения, о его тупике. И то, что в финале героиня со стороны, издали наблюдает улыбки и объятия фронтовиков, воспринимается искусственной

«Телец», режиссер Александр Сокуров

добавкой. Получается, что минувшая война списывает уже современную некоммуникабельность.

Впрочем, еще прежде о разрыве романтических устремлений с реальностью криком прокричал Михаил Калатозов в фильме «Неотправленное письмо», снятом спустя два года после «Журавлей». Потом он же попытался взбодрить романтические эмоции, отправившись на Остров Свободы и привезя оттуда «отправленное письмо» – «Я – Куба».

Письмо отправленное, но непрочитанное. Или точнее: непонятое.

Оттепель к концу 60-х годов свернулась, сдулась… Невелик оказался ресурс энергии заблуждения. Несравнимым с тем, что питал монтажный кинематограф 20-х – начала 30-х годов.

А что же сталось с подснежниками оттепельной поры? Одни увяли, как Хуциев, Ордынский, Таланкин… Другие обратились к классике (Хейфиц, Зархи, Кулиджанов). Кто-то погрузился в лениниану (Юткевич).

Трагическая участь постигла самого задушевного лирика – Геннадия Шпаликова. О нем надо поговорить отдельно. ◆

Окончание следует

Карина Назаретян

САМОРЕГУЛИРОВАНИЕ РАДИ ДЕМОКРАТИИ

Об опыте работы Общественной коллегии по жалобам на прессу

Если мы не будем регулировать себя сами, нас станут жестче контролировать извне – такая идея лежит в основе любой системы профессионального саморегулирования. Для медиа эта проблема особенно важна: в отличие от некоторых других сфер, которым чрезмерный внешний контроль может разве что помешать развиваться в естественном темпе, навязанные медиа ограничения угрожают не только самой отрасли, но и одной из основ демократии – свободе выражения мнений.

Истоки журналистской этики можно проследить с XVII века, когда отдельные редакторы европейских информационных бюллетеней стали заявлять о своей приверженности правде и точности. До первого этического кодекса журналистики оставалось еще больше двухсот лет, но уже тогда издатели поняли, что честное отношение к делу может привлечь к ним читателей. Предпосылки для серьезной рефлексии об этике профессии сложились на Западе к концу XIX века – в частности, из-за того, что появившиеся газетные монополии стали злоупотреблять своим положением и использовать СМИ для манипуляции общественным мнением.

Уже тогда медиа, а с ними и журналистика оказались в ситуации, где вынуждены были маневрировать между тремя силами – государством, бизнесом и обществом. В процессе долгого развития стало понятно, что с каждой из этих сил у них свои отношения: обществу служат, на деньги бизнеса существуют, а государству должны противостоять. Чтобы выполнять свою главную функцию – давать аудитории информацию, необходимую ей для принятия решений о самоуправлении, – журналистике нужно быть независимой от каждой из этих трех сил.

С независимостью от государства все довольно просто: чтобы быть «четвертой ветвью власти», вскрывать злоупотребления в правительственных структурах и призывать их к ответу, СМИ должны быть свободны от любого давления со стороны этих структур. Ясно и с бизнесом: СМИ не могут действовать в интересах одновременно и общества, и бизнеса, так как те могут не совпадать. Поэтому вмешательство собственника СМИ в содержательную деятельность редакции считается недопустимым. Чуть сложнее дела обстоят с независимостью от общества, ведь именно в его интересах должна действовать этичная журналистика и именно ему должна быть подотчетна.

Независимость и подотчетность можно воспринять как антонимы, но это не так. Журналистскую независимость (в целом и от общества в том числе) следует понимать как самостоятельность журналиста при принятии решения о том, какие темы и как ему освещать. Он не должен идти на поводу тех групп, которые жаждут сенсаций или любопытствуют по поводу личной жизни звезд. Следует ставить во главу угла не общественное любопытство, а общественный интерес, понимаемый как то, что может пойти на пользу социальной системе. Но при этом журналист подотчетен ей – в том смысле, что должен объяснять мотивы своих действий и извиняться за ошибки.

Однако само по себе общество, ради свободы и благополучия которого работают СМИ, часто не готово сохранять и отстаивать ни эту самую журналистскую независимость, ни свободу слова. Среди недовольных оказываются и властные структуры, которым она в принципе не очень выгодна, и бизнес, который может пострадать от где-то несправедливых журналистских выпадов, и общество, среди представителей которого обязательно найдутся те, кто станет призывать к ужесточению контроля над «распоясавшимися» СМИ. В этой ситуации чуть ли не единственный способ сохранить независимость от этих сил, спасти ее от посягательств извне и при этом научиться держать отчет перед обществом – введение самоограничений, развитие журналистской этики и системы профессионального саморегулирования. Такой подход стал складываться на Западе в начале XX века и сегодня состоит из трех основных элементов: этических кодексов, общественных и профессиональных советов по прессе и института ньюс-омбудсмена.

Три кита саморегулирования

В разных странах каждый их этих элементов имеет неодинаковый вес. Но базой системы везде служит этический кодекс – писаный свод нравственных норм и правил. Первые версии таких кодексов появились в США и Европе в самом конце XIX – начале XX века, и с тех пор эти документы не перестают совершенствоваться. Существуют сотни таких кодексов, а в одной стране их могут быть десятки. Принимают их в основном сами журналистские организации и отдельные СМИ.

Своего рода «надстройку» над кодифицированными этическими правилами представляют собой ньюс-омбудсмены и различные советы

по прессе. Они «оживляют» эти правила, следят за тем, как общепризнанная теория работает на практике. Ньюс-омбудсмены – это чаще всего сотрудники редакций, которые принимают жалобы от аудитории на конкретное СМИ и предлагают решения для конфликтных ситуаций. Иногда они обсуждают конфликты, а заодно и общие проблемы журналистской этики в колонке в том же СМИ. Наверное, самый известный пример ньюс-омбудсмена – это readers' editor в британской газете The Guardian. Но надо отметить, что в мире подобных специалистов не так уж и много: во Всемирной организации ньюс-омбудсменов всего несколько десятков членов.

С общественными и профессиональными советами по прессе все сложнее. Это национальные или региональные органы, которые состоят из представителей СМИ и иногда общественности. Они рассматривают жалобы аудитории на любые медиа, действующие в соответствующих стране или регионе. Их довольно много – они существуют в доброй половине стран мира. Но при этом, например, в США не существует ни одного совета по прессе: последний региональный орган, Washington News Council, закрылся в 2014 году. Один из самых влиятельных советов – британский Press Complaint Commission – в том же году переживал серьезные пертурбации из-за обвинений в «беззубости» на фоне скандала с прослушкой телефонных разговоров газетой News of the World. В результате он тоже был заменен на аналогичный орган: Independent Press Standards Organisation. Обсуждения того, насколько сегодня полезны советы по прессе и какие у них должны быть полномочия, становятся более чем актуальны.

В России вплоть до перестройки не было никакой системы медийного саморегулирования, так как СМИ были абсолютно подконтрольны коммунистической партии. Первый журналистский этический кодекс был принят в апреле 1991 года на последнем съезде Союза журналистов СССР. Позже появились Московская хартия журналистов, Кодекс профессиональной этики российского журналиста и несколько других документов. Они отражают те же ценности, что и западные кодексы – беспристрастность, правда и честность, но имеют один серьезный недостаток: действующие журналисты практически не ориентируются на них в своей работе. Кодекс профессиональной этики, принятый в 1994 году Союзом журналистов России (СЖР), формально обязателен для соблюдения только членами союза, но большинство молодых журналистов в СЖР не входят, и есть основания полагать, что даже среди его членов не все хорошо знакомы с текстом этого документа.

Институт ньюс-омбудсмена в России пока совсем не прижился. Зато с отраслевым советом по прессе дела обстоят гораздо лучше. Первым вариантом подобной структуры в нашей стране стала Судебная палата по информационным спорам при Президенте РФ, действовавшая с 1993 по 2000 год и представлявшая собой общественно-государственный орган медийного регулирования. В конце 1990-х эту функцию временно переняло на себя не связанное с государством Большое

жюри СЖР. А в 2005-м появилась Общественная коллегия по жалобам на прессу (ОКЖП) – собственно, сегодня основной российский совет по прессе. Коллегия состоит из палат медиасообщества и медиааудитории и в этом смысле является органом само- и сорегулирования. Она рассматривает жалобы на любые виды СМИ и за последние одиннадцать лет вынесла почти полторы сотни решений.

Парикмахерская и трава на асфальте

29–30 августа 2016 года состоялось общее собрание членов ОКЖП, на котором обсуждали концептуальные вопросы: какая теперь у коллегии роль в современном российском обществе, каково будущее подобного саморегулирования в нашей стране и как этому органу следует развиваться дальше?

Многие известные в стране эксперты отмечали, что в сложной ситуации, в которой оказались российские медиа, коллегия остается «островком свободы». Одна из целей ее деятельности, прописанных в уставе, – утверждение свободы массовой информации в России, поэтому там, где это возможно (очередной такой случай как раз был рассмотрен на общем собрании: пресс-секретарь главы Республики Карелия пожаловалась на не понравившийся ей коллаж с его фотографией), коллегия встает на сторону журналистов. В то же время за последние годы существенно увеличилось количество жалоб на прямую и даже оголтелую пропаганду в СМИ. В таких делах, как жалобы на телеведущих Дмитрия Киселева(«Россия-1»), Валерия Татарова(«Санкт-Петербург») или документальный фильм «Должники Госдепа» (НТВ), ОКЖП четко обозначила свою позицию: речь здесь идет не о журналистике, а фактически о другом виде деятельности.

При этом все понимают, что деятельность коллегии на фоне реального количества нарушений – это очень мало, «капля в море». За последний год было рассмотрено больше жалоб, чем в любой предыдущий год, – девятнадцать, но это исчезающе мало в масштабах огромной страны. Для сравнения: британский совет по прессе в 2013 году рассмотрел 2050 жалоб. Но если ОКЖП будет развиваться, если появится больше жалоб, а среди них увеличится число резонансных, долго ли просуществует такая коллегия в условиях усиливающейся западофобии, стремления к поиску внутренних врагов и «суконного патриотизма»?

В этих размышлениях на собрании родились две метафоры. Первая – из советского анекдота про парикмахерскую («Недовольный сервисом клиент парикмахерской вызывает директора, а тот выходит и говорит: «Я понимаю, что вам не нравится советская власть, но почему вы решили начать именно с нашей парикмахерской?»). Коллегия – это в некотором смысле такая маленькая «парикмахерская», которая скромно делает свое дело. Другая метафора – трава на асфальте: то, что сегодня в силах сделать коллегии, – это способствовать прорастанию

отдельных травинок с помощью очень медленного формирования среды, восприимчивой к этическим стандартам.

С восприятием этих стандартов пока что есть большие проблемы. В российской практике уже сложился пул СМИ, на которые регулярно поступают жалобы, но они полностью игнорируют заседания ОКЖП: НТВ, «Россия-1» и другие. Крупные медиа отвечать на запросы не считают нужным, а другие просто никогда не слышали о коллегии или не понимают, зачем им терять время на участие в профессиональном и этическом разбирательстве. «Кризис репутации» в России, о котором так много говорят в социальных сетях, проявляется здесь в полной мере. То, что выглядит красиво и логично в теории, пока не работает в реальной жизни.

Рассмотрение жалобы в органе этического само- и сорегулирования, где ситуацию анализируют коллеги-журналисты и представители общественности, – прекрасная альтернатива рассмотрению дела в суде. Это экономия средств на судебные издержки и очевидный репутационный выигрыш: если коллегия встает на сторону СМИ – оно полностью оправдано, если нет – СМИ, доверив судить себя коллегам и обществу, проявив таким образом добрую волю, дает надежду на то, что в следующий раз оно будет ориентироваться на высокие стандарты профессии. На практике же многие СМИ отказываются от участия в заседаниях коллег с мотивировкой: споры мы решаем только в суде.

Все это поднимает вопрос о том, насколько российские медиа в принципе готовы к саморегулированию. Решение спорных вопросов через суд полезно для накопления судебного опыта и формирования правового сознания. Но многие СМИ отсылают к суду именно потому, что понимают: пойдет туда далеко не всякий. Как минимум это хлопотно и дорого. Получается, что, уклоняясь от этического разбора ситуации, они чаще всего уклоняются и от юридического. Конфликты остаются неразрешенными, доверие аудитории к СМИ падает, люди начинают считать, что государственное регулирование «распоясавшихся» журналистов – это хорошо. Пространство свободы слова, таким образом, неумолимо сужается.

В этой ситуации все, что можно сделать «снизу», – это, по всей видимости, по мере сил способствовать развитию медийного саморегулирования вопреки сопротивлению среды. Вопрос о том, делать ли это со скоростью прорастающей сквозь асфальт травы или как-то иначе, на общем собрании членов ОКЖП так и остался открытым. ◆

«БЕЗ КРОВОПРОЛИТИЯ»

О перспективах медиаэтики

«Круглый стол» Общественной коллегии по жалобам на прессу

Журнал «Искусство кино» постоянно обращается к проблемам функционирования российских медиа в современном обществе. Это касается самых разных, но всегда актуальных вопросов: экспертизы создаваемого контента, описания различных технологий его изготовления, усвоения аудиториями. И конечно, разрешения тех конфликтных ситуаций, которые очень часто возникают в этой сфере. 29—30 августа 2016 года в Москве состоялось общее собрание членов Общественной коллегии по жалобам на прессу с участием представителей региональных организаций подобного рода. Был проведен анализ проделанной за одиннадцать лет работы, подведены ее итоги и, как говорится в таких случаях, «намечены перспективы на будущее». В продолжение статьи ведущего эксперта в области медиа Карины Назаретян (см. выше) мы публикуем материалы «круглого стола» «Консилиум. Что можем делать лучше и как этого добиться?». В заседании приняли участие Николай Сванидзе, Виктор Лошак, Эдуард Сагалаев, Леонид Млечин, Даниил Дондурей, Алексей Симонов, Григорий Томчин, а также Павел Одинцов, руководитель управления по связям с общественностью и СМИ Верховного суда РФ; Татьяна Мерзлякова, уполномоченный по правам человека в Свердловской области. Модератор — член коллегии Анна Качкаева.

Анна Качкаева. Мы постоянно обсуждаем то, как привлечь большее внимание к работе Общественной коллегии по жалобам на прессу – увеличить ли нашу «маленькую профессиональную парикмахерскую». Делать ли ее салоном, оставлять в неизменных рамках, не

приглашая новых брадобреев, или все-таки найти способ заметно заявить о себе. Быть может, создать дополнительную сеть таких «парикмахерских», если говорить в этой системе метафорических координат. Правда, время от времени в наших дискуссиях появляются и другие, куда менее оптимистичные образы, связанные, к примеру, с «гильотиной», с «травой на газончике» или «системой кровообращения». Мы все-таки хотим понять, поставив в каком-то смысле диагноз своей работе, что нам следует дальше делать: расширяться – в том числе и по функциям, – оставить все как есть или направить все силы на увеличение пиара нашей работы. И таким образом привлекать внимание разных сфер общества к тому, что такая этическая институция в нашей стране давно существует. Люди в различных медиа должны знать, что с коллегией можно иметь дело.

Мы выяснили, что многих смущает само название «Коллегия по жалобам», потому что в нынешней системе координат они воспринимают это словосочетание как некую негативную коннотацию: жалобы не на прессу, а на что-то другое. Может быть, надо подумать о том, как сменить название. И третья, очень важная вещь. Все эксперты убеждены в том, что необходима бóльшая их включенность в реальный медиаконтекст – умение следить за актуальными темами, постоянно давать соответствующие комментарии в сетях и от имени коллегии интерпретировать ее решения. Даже если они не были с ними согласны.

Нужно ли нам публично расширяться и иметь другую коммуникационную стратегию, продумывать разного рода информационные поводы и привлекать внимание огромного количества членов сообщества к нормам медиаэтики. К факторам оздоровления сообщества в крайне недоверительной и очень кризисной ситуации в нынешней российской журналистике. Одновременно просвещать аудиторию, которая сейчас пребывает под прессом пропагандистского, развлекательно-коммерческого и нового коммуникационного давления.

Нам, безусловно, нужно восстанавливать, попытаться укреплять доверие к СМИ, формировать культуру честной журналистики. Все это звучит, я понимаю, в нынешних реалиях – особенно, когда на меня сейчас смотрят мои коллеги с телевидения, – довольно наивно и как минимум прекраснодушно.

Коллегия располагает талантами, мозгами, харизмой, у нас есть серьезные аналитические обзоры, позитивный опыт. В конце концов, за нашими плечами одиннадцать лет достаточно успешной работы. И есть общие представления относительно того, зачем все это нужно.

Есть, конечно, и слабые стороны. И главная из них – почти никто не верит в то, что этические и профессиональные разбирательства кому-нибудь нужны и чему-нибудь в нашей стране помогают. Может быть, наш медийный цех себя так неуверенно не ощущал, если бы само общество почувствовало необходимость в такой экспертизе?

Признаемся, отсутствуют необходимые авторитет и доверие к работе коллегии у профессионального сообщества. Занятые в медиа люди не понимают, кто мы такие и кто нас уполномочил разбирать этические проблемы.

Многие не понимают, зачем вообще делать нечто подобное, поскольку это сплошная головная боль. Кроме того, есть негативное отношение к теме жалобы, потому что она часто рассматривается еще и как элементарный донос.

Вот те вопросы, с которых хотелось бы начать: готовы ли вы включать свой статус, имидж в эту работу, какие информповоды надо для этого создавать, как заинтересовать журналистов в том, чтобы сделать нас значимым фактором медиасообщества? Как пытаться с помощью коммуникации преодолевать эти слабые стороны. Заканчиваю свое вступление словами Салтыкова-Щедрина: «Просвещение внедрять с умеренностью, по возможности избегая кровопролития».

Николай Сванидзе. Насчет усиления нашего влияния. С этим абсолютно туго, причем настолько, что, честно говоря, у меня тут предложений нет. Потому что кому мы нужны? Особенно без кровопролития, народ, добрые люди как раз от медиа кровопролития ждут, а от нас – ничего. На нас бы начали обращать внимание, если бы наши решения приводили к каким-то административным результатам. А они по определению ни к каким последствиям привести не могут. Кто-то не приходит на наши заседания, потому что в гробу нас видали, другие могут прийти в минуту слабости, зайти на огонек, но это тоже ни к чему не приводит. Кто-то где-то опубликует сообщение о том, что наша коллегия с чем-то не согласна или что-то осуждает. Ну и идите нафиг со своей позицией, кому вы нужны? Эти люди работают в определенных, часто очень мощных, структурах, получают там известность, деньги, карьеру.

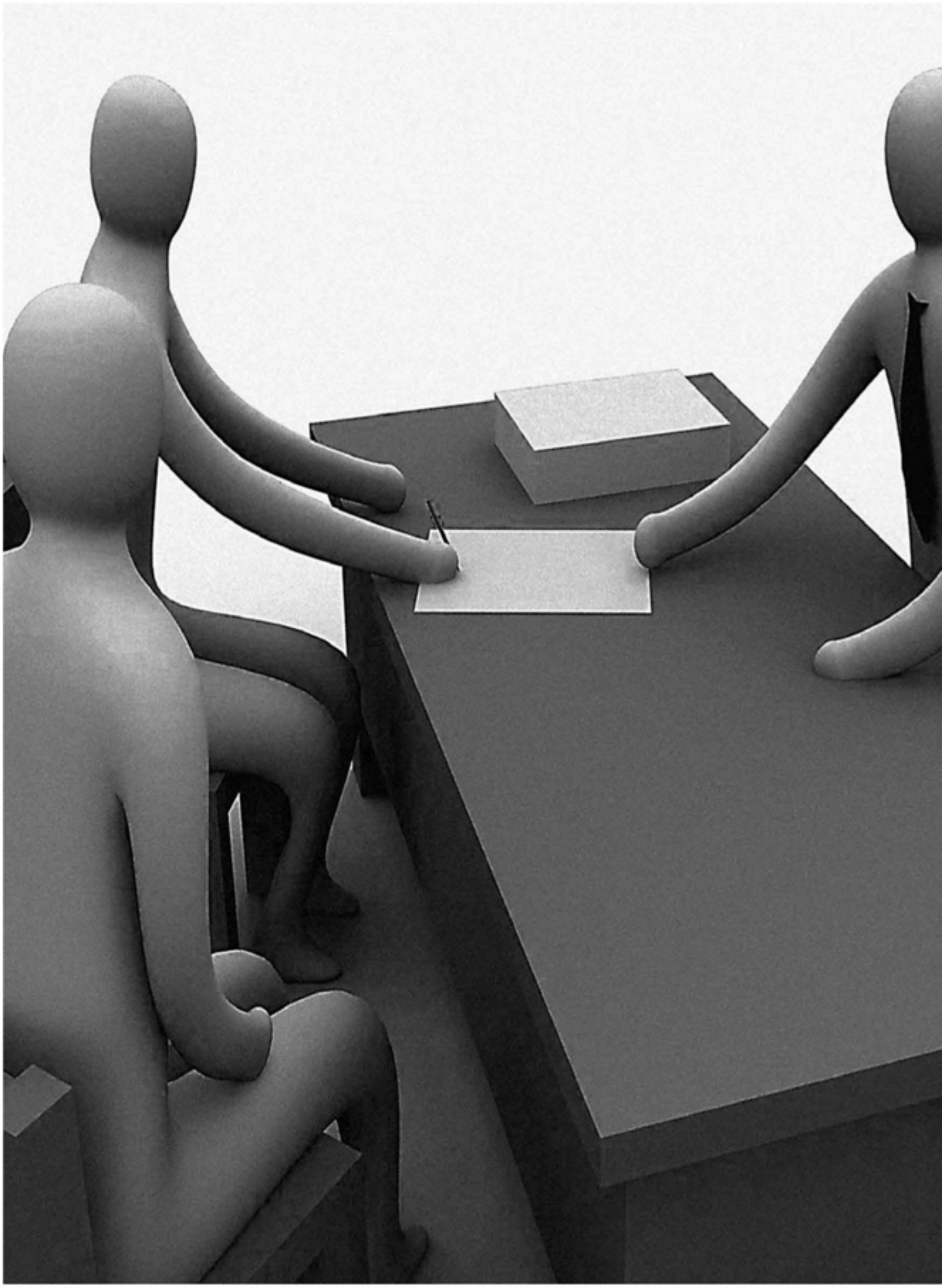
Это проблема, нерешаемая в нынешней системе координат. В принципе нерешаемая. Мы можем как угодно надувать щеки, говорить, что будем стараться, начнем увеличивать влияние, делиться нашими представлениями об этике. Если то, что я говорю, – цинизм, тогда я циник.

Анна Качкаева. Ты предлагаешь нам разойтись?

Николай Сванидзе. Расходиться я вовсе не предлагаю. У меня суицидальных мыслей нет.

Анна Качкаева. Я не про суицид. Дело в том, что недавно выяснилось – я просто не знала этого, – что американцы, например, закрыли все свои шесть подобных национальных общественных советов и сказали: всё – теперь только идите в суд. Вопрос: если наша коллегия не закрывается и мы всех не отправляем в суд, то тогда давайте думать, что нам все-таки следует дальше делать.

Николай Сванидзе. Мы не в Америке, хочу вам напомнить. Я повторяю: расходиться, разбегаться нам не нужно. Харизма, которая была



упомянута вами во вступительном слове, у нас действительно присутствует в индивидуальном порядке, а вот институциональной харизмы нет. Я думаю, что должны делать то, что мы должны, я бы даже сказал, призваны делать: сохранять лицо, этически поступать так, как считаем нужным поступать.

Виктор Лошак. Я вспомнил один старый анекдот – диалог верблюжонка с матерью. «Мама, зачем нам копыта?» – «Чтобы идти по пять тысяч километров». – «Зачем нам горб?» – «Чтобы в пути сохранять воду». – «Зачем нам шерсть?» – «Чтобы противостоять жаркому, палящему солнцу Сахары». – «Ясно, мам, но я не понимаю, зачем нам это все нужно в зоопарке».

Что на самом деле представляет интерес в медийном пространстве? У нас очень много занятных коллизий в тех вопросах, которые мы рассматриваем. Но если мы их хотим медийно презентировать, вытаскивая сенсацию, заметный заголовок, то для начала нам нужно другое распространение. Если мы можем договориться, то следует заключить какой-то общественный договор с мощным информационным ресурсом, более или менее вменяемым. Можно такой найти. Рассматривая очередной, всегда острый, вопрос, сразу представлять себе, насколько и кого он заинтересует. Например, мне показался фантастическим сюжет с «наемниками Госдепа». В связи с этим есть что пообсуждать. Подобных сюжетов много.

Эдуард Сагалаев. Я с большим уважением отношусь к тому, что Общественная коллегия по жалобам делает. К сожалению, не так часто участвую в заседаниях. Несмотря на весь цинизм, на неудовлетворительные результаты, на то, что к нам не прислушиваются, и, более того, некоторые руководители крупных компаний, особенно телевизионных, относятся к нам даже с некоторым презрением, считаю, что мы делаем очень правильное дело. И они, кстати, тоже это знают!

В этой идее работает некий негласный, скрытый, внутренний порядок, который существует, по большому счету, в нашем цеху. Он о том, что не очень хорошо вмешиваться в дела друг друга. Это тот главный принцип, который нарушила газета «Известия», когда стала публиковать доносы. Хотите разбираться? Действуйте сами.

Леонид Млечин. Вполне достаточно и по нынешним временам просто счастье, что уважаемая общественная структура, разбирающая конфликты с прессой, существует в таком составе, а не в том, в котором она будет жить после проявленного к ней интереса. Надо радоваться тому, что она просто есть и в состоянии выносить справедливые, разумные и профессиональные решения. Надо постараться ее сохранить в таком составе. Я не могу себе представить ни одного средства массовой информации, которое может печатать по существу судебные приговоры нашей коллегии. Замечательный репортер мог бы это дело превращать в отличный, захватывающий очерк, который бы все читали. Но я даже не знаю, существует ли сейчас этот

жанр – после Ольги Чайковской. Есть ли молодые люди, способные это делать.

Павел Одинцов. Совершенно справедливо то, о чем здесь говорили. Наверное, общее место и самая главная проблема сегодня – это тема доверия. К любым институтам, ко всем формам власти – общественной, государственной. Собственно, с чего начинает формироваться доверие? С внятной аксиологии, с понятий, которые отстаиваются тем или иным сообществом.

Самые большие проблемы – это внутриинституциональная мизантропия, неспособность делиться своей собственной проблематикой, иметь внятную коммуникационную политику. С одной стороны, коллегия – это мощнейший орган, который имеет гигантский внутренний потенциал: творческий, интеллектуальный, личностный, репутационный. Но все это ни во что не конвертируется. Не потому, что люди не способны это делать, а потому, что отсутствуют соответствующие инструменты. Совершенно справедливо говорят коллеги о том, что часть телеканалов просто по определению не возьмет такую проблематику для публичной повестки. Часть по ряду корпоративных соображений тоже не будет нашу позицию так или иначе освещать.

Вместе с тем, учитывая репутацию людей, которые здесь работают, возможности тех, кто так или иначе причастен к массмедиа, можно было бы эту работу выстроить очень качественно. В числе почти пятисот определений пиара одно звучит так: «управление репутацией». В современном мире, в условиях постмодернизма, тотального цинизма, различных имитаций достигнуть этого, извините, просто нереально.

Никто сегодня не будет утруждать себя чтением полутора-двух полос достаточно сложного, проблематичного текста, когда человек получает информацию в Сети в виде гигантского объема информационного мусора. Совершенно очевидно, что нам нужен апгрейд, нужна какая-то модернизация технологических подходов к позиционированию экспертного анализа подобной работы. Необходимы журналисты, которые могут писать новым, современным языком, быстро, оперативно, а самое главное, вычленять ту проблематику, которая является общественно полезной.

По-моему, Юнг говорил, что чувство вины – основа власти. Я понял, что в нынешних условиях либо наличие властных функций капитализирует явление, либо действительно какая-то гениальность того или иного человека или явления позволяет ему стать общественно значимым, влиять на реальные процессы. В этих условиях, мне кажется, у нас должны быть какие-то властные функции, если мы даем общественную и экспертную оценку какому-то явлению. Например, вы коснулись серой зоны СМИ в Интернете. Это же на самом деле явление весьма фундаментальное сегодня. Потому что общественная репутация органов государственной власти сегодня во

многом формируется через ресурсы массмедиа. При этом их профессиональная деятельность носит анонимный характер. Кроме того, нет никаких этических стандартов в общественном осознании этой важнейшей деятельности, не накоплены методологии работы с такого рода явлениями. А ведь все это дискредитирует не только органы государственной власти, но и массмедиа как производство представлений о происходящем.

К сожалению, члены Общественной коллегии, мэтры журналистики, люди, которых все в стране знают, не всегда являются фронтменами сегодняшних новостей. Они ведь уникальные фигуры, интеллектуалы, которые могут предлагать какой-то свой собственный продукт. Нам нужно капитализировать их суждения, сделать их публичным достоянием и, главное, активно продвигать с помощью эффективного управления и менеджмента. Нужно, чтобы каждое заседание, каждое разбираемое на нем явление в СМИ становилось содержательной акцией и общественным достоянием.

Анна Качкаева. Не случайно я спрашивала, как вы для себя формулируете, что такое этика, свобода, для чего вам это нужно.

Даниил Дондурей. Мне кажется, мы все участвуем в недооценке той сферы, которой занимаемся. Потому что остаемся в рамках: а) журналистики, б) прессы в целом, в) цехового сознания. Не учитываем огромное количество потенциальных участников этого гигантского производства, на мой взгляд, важнейшего в современном мире. Из-за того, что наша страна концептуально не продвигается в понимании, в изучении, в знании механизмов этой деятельности и этих проблем, повсеместно используем понятие «пропагандисты». Это такое удобное, ясное старое либеральное определение, появившееся в позднее советское время. Оно используется для того, чтобы всех мировоззренческих оппонентов собрать в одну группу, оценить, постараться хотя бы через этот термин сделать вид, что понимаем, как работают изготовители официальных доктрин. Главное их достижение – медиа не изучаются. Заказов на такие исследования нет. В общественном пространстве какая-либо аналитика не появляется. Я как публикатор телевизионной аналитики не могу найти экспертов для разбора контента и технологий работы с ним.

Между тем это гигантская работа, невероятно эффективная, ее последствия очевидны. С февраля 2014-го до конца года отношение к Украине как к вражеской стране увеличилось в 14 раз, а к США за четыре года – в 10 раз. Этот результат был спроектирован, а производство такого отношения поставлено на конвейер. А мы тут внутри профессии морализируем: ценности журналистики! Они все умерли, все творческие объединения страны. И с Союзом журналистов это тоже произойдет. Художники всех видов и журналисты никогда не анализируют свои аудитории. Им неинтересно, кто эти люди – те, кто их слушает, читает, смотрит. Вы можете себе представить, что одно из крупнейших производств современного мира – телевидение – не

имеет ни одной концептуальной публикации о своей экономике и связанных с ней содержательных процессах. В публичном пространстве ничего на эти темы нет.

Телеканалы недавно стали скрывать и от своих сотрудников результаты, фиксируемые «доли». Что это такое, о чем это говорит? Как теленачальники дурачат и власть, и себя, и аудиторию? Очень важно осознавать: культура требует, чтобы участники профессиональных коммуникаций в этом не очень (!) разбирались. Это же серьезнейшие процессы: главное производство взглядов миллионов людей на происходящее. Десятки тысяч экспертов занимаются у нас в стране анализом экономики. А изучением медиа – может быть, только секретные службы.

Даже название нашей структуры кажется пришедшим из прошлого: «Коллегия по жалобам на прессу». Какая пресса и даже «средства массовой информации»? Это мощнейшие медиапроизводства. Форматирование сознания, культурные программы, матрицы. Это очень эффективная работа. А штабов ее не видно. Ни альтернативных, ни, самое главное, даже официальных структур, которые бы демонстрировали нечто проектное со стороны власти. Нет этого. Мне кажется, что в этой многомерной деятельности, связанной с производством представлений миллионов людей о происходящем, есть деньги, есть заказчики, топ-менеджеры, производители и аудитории. Там есть новые профессиональные когорты. Они не различают, что хорошо, что плохо.

Два года назад главным словом было «селфи», как вы знаете, абсолютный лидер русского языка 2014 года. Воспроизводилось больше, чем слово «Путин». Я думаю, что в ближайшие несколько лет самым популярным станет словосочетание из навигатора – «маршрут построен». Оно будет касаться выбора пути во всех его смыслах. Кто и как проектирует эти пути, каковы тут действия всех видов медиа? Это колоссальная и очень многомерная работа, включающая законодательные, моральные, профессиональные и иные аспекты. Мы должны пересмотреть функции, возможности того, что мы можем. Это у нас маленький даже не штаб, а штабик, какое-то отделение, сектор, который бы мог работу по производству сознания нации хотя бы начать. Как-то ее пиарить.

Чем занимается Голливуд? Наполовину – пропагандой. Один доллар из каждых трех тратит на продвижение своей продукции. Это колоссальная работа, без нее сегодня вообще никуда. Мы в этом году разобрали восемнадцать проблем, а их многие тысячи. Это некоторые интеллектуальные рефлексии по поводу того, чем занимаются медиа, каковы последствия их деятельности, какие сдвиги происходят в этой сфере. Как этот «маршрут построен» проникает в сознание 146 миллионов человек? Что мы можем сделать? Искать заказчиков на анализ, партнеров, деньги, вступать в какие-то специализированные организации. В международные нельзя, сразу станем агентами.

То, что было десять лет назад, тем более тридцать, сегодня не работает. И все очень хитро устроено. Не так удобно: «давайте помиримся с пропагандистами» и «защитим настоящую журналистику». В новой реальности я призываю выйти за пределы цехового гетто.

Татьяна Мерзлякова. Я вчера как раз встречалась с одним специалистом по новым медиа, мы обсуждали, что давать в курсе «Управление медиапроектами». Он мне рассказывал, как работают экономические механизмы; у меня, среди моих доцентов, таких специалистов нет. Он говорил, что сейчас все на аутсорсинге, что личность совершенно ушла, становится не интересна. Я, конечно, все это вижу. Мораль ушла, вытеснена, рациональность тоже. Думаю о том, как сохранить это конкретное. В том числе ощущение этих самых простых этических норм, которые сегодня неэффективны и не могут тягаться со многими системными вещами.

А потом обыкновенный человек становится частью массы. Да, он манипулируем мощно такими же механизмами формирования массы, которые включены в эту матрицу с другой стороны. Но факт остается фактом – человек смотрит конкретными глазами. И мы не можем это отмести. Потому что не можем этот мощнейший производственный дискурс разбивать возгласами: «А король-то голый!» Но выйти из этого дискурса все-таки должны, для того чтобы както его оценивать. И эта ситуация нашего ортодоксального, упертого традиционалистского взгляда немного нас в этом удерживает. Позиции все равно остаются. Моральный выбор тоже. Мы все равно выходим на этические нормы, какими бы неэффективными они ни казались. Но каким образом это включать в производственную мощь – это другой вопрос.

Алексей Симонов. Господин Дондурей, смотрю я на тебя с восторгом и упоением. Такое ощущение, что ты просто персонаж советского анекдота про человека, который пришел в неправильную парикмахерскую. Когда он жалуется, что его плохо постригли, ему говорят: «Вам что, не нравится система? Почему ж вы тогда начинаете с нашей парикмахерской?» Так вот ты пришел в небольшую парикмахерскую, что ты всю систему критикуешь?

Мы – Коллегия по жалобам на прессу – маленькая организация, которая хочет выжить. И хороший состав ее на самом деле определяется только тем, что она малюсенькая и пока не имеет сколько-нибудь серьезного влияния. Вопрос усиления влияния этой организации, с моей точки зрения, чрезвычайно важный. Но это совсем не вопрос расширения круга ее деятельности. Давайте сейчас создадим мощную структуру, наймем экспертов, которые оценят этот самый контент телевидения. Я с восторгом прочитал твою статью в «Ведомостях»[1] и с не меньшим интересом выслушал тебя сегодня. Но ты абсолютно не сочетаешь масштаб своего мышления с условиями своего же существования. Я хочу, чтобы мы поговорили о том, как сделать более значимым, то, чем мы занимаемся. Я точно знаю,

1. https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2016/06/08/644510-smisloviki-mogusche stvennee-politikov

что, к сожалению, пока мы можем быть только участниками эволюционного процесса. Этим составом в нынешнем виде организации участвовать в революции не получится, а ты не только о ней говоришь, но еще и о революции в мышлении.

Григорий Томчин. Я хочу сказать, что эффективной оказывается не система, не организованный штаб, не кучка интеллектуалов, которые сначала пишут стратегию, а потом ее воплощают в жизнь. Результативен неорганизованный хаос, который попадает на самые низменные и потому самые простые и доступные недра человеческого мышления. Этот хаос не только уже запущен системой, но на сегодняшний день именно он ее и ведет.

Сейчас не в экономике проблема, а в идеологии, которая будет удерживать нашу экономику как раз в таком виде, в каком она сегодня находится. Любое, даже самое понятное действие в сторону какой-то нормальной организации экономики рассматривается с точки зрения того, даст оно немножко свободы экономическому агенту или нет. Если хоть немножко свободы есть, это не принимается на нижнем уровне, а не в каком-то главном штабе.

Что нам делать теперь? В 1998 году было такое очень результативное общественное собрание, созданное после кризиса. Называлось оно «Клуб 20-15». Он нормально просуществовал месяцев восемь-девять, родил впоследствии программу Грефа – занимался сценариями будущего. Один из сценариев был «Трава на асфальте». Вот на сегодняшний день мы травинка на асфальте и должны ею оставаться. Делать все, чтобы она прорвалась, хотя бы ее сохранить. Другого пути, масштабного, пока нет. Одна, вторая, пятая, десятая травинка – другого пути нет.

Юрий Казаков. Вот вы сказали про траву на асфальте. А можно ли считать то, что сейчас делает в Москве Собянин, как раз «травой на асфальте»?

Григорий Томчин. Собянин кладет «бетон на траве». ◆

Татьяна Богатырева

ГОВОРИ

Кинороман

Окончание. Начало см.:
«Искусство кино», 2016, № 8.

ЧАСТЬ II

Тавромахия

БОЙ БЫКОВ, ИЛИ ТАВРОМАХИЯ (от греческого ταύρος — бык и μάχεσθαι — бороться), — состязание человека с быком (иногда в это понятие может включаться бой между быками или травля быка). Бой быков практикуется лишь в нескольких странах.

Страдания быка не превосходят то, что претерпевают многие домашние животные, однако бык, в отличие от них, погибает с достоинством и в случае проявления исключительной смелости может быть «прощен» и оставлен в живых. Прощение быка (indulto) — большая честь для матадора.

Тореро в бою демонстрирует красивое искусство, подобное балету. Словарь Королевской академии наук Испании определяет тавромахию как вид искусства.

Ночью я приходил к тебе
Но тебя не было дома
И дома твоего не было в городе
И города не было нигде на земле.

– Молодая картошка… – говорит старик. – Клубни можно выкопать руками, земля рыхлая, моешь эту картошку, и тут же в поле ждет костер. В угли. Картошка на углях. В руки въедается подсохшая земля, серая пыль под ногтями. Поле молчит… Кажется, что оно бесконечное, что за ним ничего нет. Такой вот край мира. Да не молчит оно, конечно, поле. Сверчки, трава шелестит, собака где-то залает. Ели когда-нибудь такую картошку?

– Нет, – отвечает мужчина в форме.

– Ну вот. Вы молоды, не застали уже. А я помню. Сейчас думаю об этой картошке, – говорит старик и прикрывает веки. – В подземном жилище наподобие

←
Анна Белоусова.
Офорт из серии «Город»

пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет… – старик открывает глаза, смотрит поверх мужчины, куда-то за его спину, но там только стена. Белая. – Спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко, далеко в вышине. И между огнем и людьми в пещере дорога, огражденная тонкой ширмой. Тонюсенькой. Театр теней на такой бы показывать, – продолжает старик.

Мужчина молча, не прерывая, измеряет его пульс.

– А ширма-то тонюсенькая, можете вы это понять?

– Это не вы сказали.

Старик сникает.

– Да, конечно. Я и не думал выдавать за. Я не хотел… Я хотел, вернее, просто хотел, чтобы вы, хотя бы вы поняли. Там за ширмой, может быть, и есть это поле. И костер с картошкой. Понимаете?

Мужчина молчит, внимательно смотрит. Затем кивает.

Старик начинает волноваться.

– Я хотел, чтобы было красиво… – Он начинает понимать, что это будет уже *сейчас*. – Вы пойдете со мной?

– Да, я пойду с вами.

– Вы зайдете со мной внутрь?

– Да, я зайду внутрь.

– Я могу?

– Нет.

– А если?

– Нет. (*Пауза.*) Я не смогу держать вас за руку, но я буду в комнате. Смотрите на меня, только на меня.

– Так будет легче?

– Да, так вам будет легче. Наверное.

В белую комнату они идут вдвоем, молча. Старик слишком слаб, хватит и одного человека, для того чтобы…

В этой абсолютно белой комнате есть маленькое квадратное окно, прикрытое красной занавеской. Старик смотрит на окно. Окно – муляж, за ним ничего нет.

Старика усаживают в кресло. Ему что-то говорят, но он смотрит только на мужчину в форме. Следит, как тот обходит кресло и встает по левую руку от него, протягивает руку, чтобы сжать трясущуюся мокрую ладонь. *Он же обещал.* Но раз старик в кресле думает, что ему это *нужно*.

– Не смотрите на врача. Смотрите на меня. Не смотрите на стекло. Там никого нет. И стекла тоже нет.

– Но я, мне… Мне очень страшно.

– Мне *тоже*.

Еще раз сжать ладонь, сжать, чтобы потом отпустить. И уйти, за стекло. Которого нет.

Кресло откидывают. Старик смотрит и смотрит за стекло.

В белой комнате остается на одного человека меньше.

1

Пространство антиутопии чаще всего ограничено. Во-первых, это интимное пространство героя: комната, квартира – словом, жилье. Однако в обществе воплощенной утопии личность теряет право на интимное пространство, которое из-за тотального контроля становится мнимым, иллюзорным. Реальное в антиутопии – пространство надличностное, государственное, принадлежащее не личности, а социуму, то есть власти. Оно приобретает характер сакрального пространства. При всем многообразии пространственных моделей в антиутопии они могут быть, во-первых, всегда замкнутыми; во-вторых, расположенными вертикально; в-третьих, в их основе архетипический конфликт верха и низа.

Спор с утопией – это спор прежде всего на уровне жанра. Утопию и антиутопию нельзя не сравнивать. Все, что можно найти в антиутопии статичного, описательного, дидактичного, – от утопии.

В глубине души Стасу не верится, что все это происходит с ним. Что все это взаправду. Может быть, потому что люди слишком часто и много смотрят фильмы, а может, не стоило играть в компьютерные игры в детстве. Теперь люди разучились уже отличать, что важно, а что нет, где бутафорская кровь, а где спецэффекты.

Все как в тумане – для Стаса. Другая колония, выезды на суд и обратно. А еще теперь он совсем один – много, часто, почти постоянно.

Сначала ему все время казалось, что, когда он заснет, он проснется дома. Он засыпал и по утрам первые пару секунд думал, что он лежит в своей постели, в своей квартире, а жены нет рядом, потому что она, как обычно, встала много раньше его. А потом резко вспоминал и захлебывался от страха – страх приходил комом в горло и мешал дышать. Изо дня в день. Из недели в неделю. Он почти привык. Пока время не стало идти быстрее, так быстро, что вот уже почти закончилось.

В автобусе он подумал, что это могло бы быть реалити-шоу. Бац-бум – барабанная дробь: привести приговор в исполнение! Бац-бам – барабанная дробь, аплодисменты: о, вы совершенно напрасно обмочились, наше шоу подошло к концу, это был всего лишь розыгрыш.

Паника пришла уже потом, в камере. Все мысли расслоились, перестали укладываться в голове. Хотелось заплакать и пожаловаться, донести до этих кретинов: я живой, со мною так нельзя, ей-ей, я же человек, что происходит, постойте!

Его пальцы, которые никогда не были заляпаны краской, он изъел, казалось бы, уже до костей. Он ест сам себя. Нет, здесь неплохо кормят, просто Стас не может остановиться. Обрубки с обрывками кружев заусенцев, розовые лунки там, где раньше были ногти.

Шоссе. Автобус. В автобусе Стас и другие убийцы. Едут, а справа от них поле, огромное, необъятное поле, и вот уже впереди виднеется самое уродливое здание в мире – *колодец, в котором совсем не вода.*

Стоп не думать об этом!

В отсеке три камеры. Три каморки. Та, что посередине, – для Стаса. Заключенный-1 – в камере слева, заключенный-2 – в камере справа. Стас на них не смотрит. Он считает про себя и все время сбивается.

Его не слушаются ноги и руки, ноги гнутся в разные стороны, как будто там совсем нет костей, его зубы выбивают дробь так, что он прикусывает себе язык и взвизгивает от боли, его кладут на койку, как мешок с вещами, он дрожит.

Он слышит голоса охранников, приглушенные и гулкие, как если бы его голова была в чаше с водой. Они говорят о том, что нужно позвать кого-то, кто принесет Стасу облегчение. Он поможет Стасу, как только придет. Сегодня не его смена.

Он приходит в себя ближе к вечеру. Заключенный-1 смеется:

– Э, брат, погоди, тебя еще накроет. Ночью накроет, когда погасят свет.

Никакой шумоизоляции. Голосу лет сорок, а хрип такой мерзкий, влажный такой хрип; наверное, заключенный-1 заядлый курильщик.

– Отстань от человека, не запугивай, ну что же ты, ну что ж ты в самом-то деле… – заключенный-2. – Меня зовут Антон.

– Да наплевать, – заключенный-1; то ли хрюканье, то ли лай.

Стасу кажется, что он плавает в тумане. Как на речке теплой летней ночью, когда туман становится столь густым, что берега исчезают и невозможно уже определить, река это или море.

Мужчины переговариваются, слова идут сквозь Стаса, как через какое-то призрачное ухо, распухшее от беспокойства… Ей-ей, брат, ну-ну, восемнадцать апелляций подал и еще подам… Им не сгубить Антона!.. Нет, брат, не сгубить… я не такой, не такой… Подотрись своими апелляциями… Хватит бормотать – *раздраженно* – да ну вас в жопу!

…И начинает молиться. Отче наш, сущий на небесах! С этими своими влажными всхлипами… да и, кажется, даже не сдерживает слез, потому что это уже какое-то чавканье, отчаянное такое и немного плотоядное, как будто можно взять и сожрать бога.

Гасят свет. Стас лежит, но ему кажется, что его ноги куда-то идут. Кажется, что двигаются руки. Сильно бьется сердце, и это мешает спать. Все мешает спать. Все мешает Стасу спать.

Мешают голоса справа и слева. У заключенного-2 случилось нечто наподобие истерики, заключенный-1 говорит ему много и долго. *Что несешь ты, глупая, аль с ума ли спятила, молись Богу Господу, Бог простит, Бог рассудит.* Стас зажимает пальцами уши и давит ладонями на глаза. В раю нет правых и виноватых. *В раю нет шишек и деревьев.* Время теперь идет так медленно, каждое слово – камешек, падающий на дно колодца, в котором совсем не вода. Можно ли таким образом засы́пать весь колодец?

Всего два слова, они – как ключ от всех дверей, они отопрут любую камеру. *Прости меня* – вложить в уши и в рот Богу, накормить его, вот и всё, всё. Истинный праведник – тот, кто, опустившись на самое дно, потянется затем наверх. Есть ли дно ниже, чем то, где они оказались? Сама земля уже не в силах их носить, их убирают из реальности, насильно. Но это не страшно, ничего не страшно, если в последнюю минуту вскочить на подножку несущегося поезда, если поменять лагерь, сменить Легион на ангельский сонм.

Стас, зажатый между плачем и молитвой, между двумя живыми людьми, замурованными глубоко в гулких стенах, засыпает. Последнее, что он помнит, перед тем как перестать соображать: завтра – это еще одна долька апельсина, который заканчивается. Мы делили апельсин, много нас, а он один. Завтра – это еще один день всей оставшейся жизни. Он засыпает, и у него не хватает сил на то, чтобы испугаться.

Просыпается Стас от шума. В камерах горит свет, по коридору бегают охранники, поливают друг друга матом. Стас лежит неподвижно, он думает, что, может быть, вот оно: может, это и есть конец реалити-шоу! Сейчас выйдет ведущий. Эфир окончен, можно пойти домой. Он лежит и смотрит в коридор, напрягая шею в неудобном положении. Сосед справа разражается хохотом. Из камеры слева выносят тело и замирают.

Напротив камеры Стаса стоит мужчина в форме. Он долго и внимательно смотрит на тело, на застывших охранников. За окном светает, и тусклое освещение от ламп накаливания смешивается со светом, идущим из окон. Решетки отбрасывают длинные двойные тени, одна из них бежит по лицу мужчины – невозможно правильному, суровому и опасному.

– Ну так я примерно и думал, – кивает мужчина сам себе. Окликает кого-то из охранников, тихо и четко: – Влад!

– Да.

– Чья была смена, Влад? – Он не подходит ближе, так и стоит напротив каталки с трупом в коридоре. – Я же все равно узнаю, – добавляет почти мягко.

– Филь…

– Не слышу!

– Филиппа.

– Филипп, подойди.

Они идут навстречу друг другу, две тени, и Стасу приходится выгибать голову и привставать на локтях, чтобы видеть их силуэты.

– Ты зачем сюда пошел, скажи, Филь? Чтобы чувствовать себя *хоть кем-то значимым?* Так тебе здесь придали значение. Максимум власти, минимум сложностей. Просто не давать ему умереть раньше срока. Кем же надо быть, чтобы не справиться даже с этим, Филь? Скажи, как ты теперь будешь смотреть в зеркало? Мне правда

интересно. Мне интересно, каково это – быть настолько тупым. Тяжело, наверное?

Фигура напротив говорящего сдувается, как воздушный шарик, который не проткнули, а просто ослабили узелок – и воздух из него выходит медленно-медленно.

– Что стоим, кого ждем? Несите в морг. Я разберусь.

Мужчина переключает внимание на Стаса. Стас крепко закрывает глаза.

– Кого обманываешь? Не спишь ведь.

Стас открывает глаза и смотрит на мужчину снизу вверх.

– Не печалься, Стас. Я помогу тебе пройти все это.

Откуда он знает его имя?

– Откуда вы знаете мое имя?

– Из небесной канцелярии позвонили, просили за тобой присмотреть. Ты слушай, что я тебе говорю, и все будет хорошо, ладно, Стас? Нет, не отвечай, просто подумай об этом.

Мужчина уходит. Но он вернется.

Влад идет за Евгением, не смея окликнуть. Он тащится сзади до кабинета коменданта, а потом ждет. Через десять минут Евгений выходит, вздыхает: не стоило бы его ждать. Влад не согласен. Владу важно выделить себя из общей массы провинившихся, подчеркнуть, что они с ним не из одной лодки. Так в школе, когда ребята доводили классную до очередного крика, он всегда считал своим долгом остаться после уроков, заглянуть в глаза, принести свои извинения, хотя на самом деле ему никогда не было жаль учителей.

– Паскудная привычка, – замечает Евгений, пока они идут во двор, – хотя кто-то сказал бы, что самосохранение ценный навык.

Владу стыдно невесть отчего. Стыд и восторг – то, что он испытывает рядом с этим человеком почти всегда.

– Вы хотите побыть один?

– Хотел бы – побыл бы. – Евгений молча затягивается. – Я хочу, чтобы больше таких историй не было, понимаешь?

Влад понимает. Он не вполне понимает почему, но главное – теперь ему понятно, чего хочет Евгений. Надо все сделать так, как он хочет. Чтобы не ушло волшебство.

Волшебство заключается в том, что рядом с ним всегда становится легче. Жизнь вдруг кажется более выносимой, но явление это не то чтобы временное – скорее полностью зависящее от Жениного присутствия рядом. Влад мечтает стать его другом, притом настолько близким, чтобы во время этой близости он успел понять, как наладить свою жизнь, придать ей состояние логичности.

– Евгений Викторович, я читаю сейчас книгу, это научная фантастика, но там тоже о тюрьме.

– И что?

– Думал, она могла бы быть вам интересной.

– Мне кажется, лучше думать о том, что интересно тебе, нет?

– А как же…

В ответ он тушит окурок о край мусорного ведра, пластмасса плавится, образуя сигаретный ожог.

– Ну а ты расскажешь мне, чем там все кончилось, да, Влад? В книге. Пойдем, пора бы и поработать.

Ночью к Стасу подступает паника. Из камеры пропадает весь воздух, легкие заполняются при вдохе густым ничем. «Не может такого быть, – думает Стас, – куда делся воздух, чем же я тогда сейчас дышу?» Кто-то очень сильно давит ему на шею сзади, туда, где, будь он горбуном, был бы горб, давит на затылок, на лоб… И Стаса неукротимо рвет прямо на колени.

В этом состоянии его и застает охранник. Смотрит молча, без насмешки и без сочувствия – не то что оценивающе, а как-то равнодушно, никак.

– Полегчало?

Стас кивает и качает головой одновременно, получается какое-то неоднозначное движение, похожее на рывок.

Некоторое время они молчат. Стас сидит на краю кровати, охранник стоит в коридоре и смотрит на него. Сосед затих и наверняка подслушивает. В коридоре гудит лампа.

– Если ты не скажешь, что ты чувствуешь, я не смогу тебе помочь, – наконец произносит охранник.

Стас истерично смеется. Этот мужик издевается над ним. Они все тут больные. Никто из них не понимает, что так нельзя.

– Странный ты человек, – произносит Евгений, склонив голову набок.

– Почему?

– Потому что смеешься. Что тут смешного?

Это звучит как-то сочувственно и сразу ставит Стаса на одну сторону с охранником: они теперь вдвоем против всего этого абсурда.

– Ничего, в том-то и дело, что ничего! – почти кричит Стас.

– Не ори, Стас. Сосед твой проснется, про бога рассказывать будет, оно тебе надо?

– Не надо!

– Ну вот и хорошо. То, что происходит с тобой, совсем не смешно, и мы оба это прекрасно понимаем.

– Помогите… – почти на пределе уровня слышимости произносит Стас.

– Я пытаюсь.

Лампочка все так же гудит. Стас дышит с опаской: вдруг воздух снова исчезнет.

– Я не могу спать, – наконец говорит Стас с обидой и отчаянием, как будто жалуется на кого-то.

– Понимаю. Тебе очень страшно засыпать. Но завтра ты проснешься, Стас. Ты точно проснешься, поэтому ты можешь спокойно заснуть. Я тебе это обещаю.

Они говорят так – через решетку – еще долго. Голос того, кто стоит в коридоре, становится все тише и проникновеннее. Тот, кто лежит на спине на койке, отвечает все реже. А потом он засыпает, уверенный, что завтра будет еще один день жизни, и знающий почти наверняка, что утром он проснется.

Стас тогда шел с вечеринки, шел пешком, не стал брать такси, потому что такси слишком быстро доставило бы его домой. А домой не хотелось. Слово «домой», мимолетом упомянутое в любом разговоре, отдавало мертвечиной, ассоциировалось у него со склепом. Он тщательно избегал этого слова, но оно все равно почему-то все время его приделывало. Это как если боишься, например, пауков, по-настоящему боишься, так, что не можешь находиться с ними рядом и даже при одном упоминании этих тварей начинает сосать под ложечкой, ты начинаешь видеть их всюду, даже там, где раньше бы и не додумался их высматривать. Потому что ты все время настороже.

Шел, не обращая внимания на красоты города: что ему до них… Ни оценить, ни описать, ни выразить их он не мог. А говорили, что он голос поколения. В центре почти не осталось жилых домов, сплошь офисы да музеи. Он заметил мемориальную табличку: памятник памятнику. Здесь когда-то был Медный всадник. Прикрыл глаза, замедлив шаг, попытался представить город, каким он был много лет назад. Из темноты вместо видов города предательски бледнело лицо жены, узкое, осунувшееся и такое ненавистное, что кончики пальцев начинало покалывать. А снег тем вечером падал мелкой колючей крошкой. Как будто город накрыла вечная ядерная зима.

Ему стало ужасно себя жаль, прямо до слез. Но это были бы нехорошие слезы, пьяные и пошлые. Полные пустого пафоса. Пусть он был и бездарем, и лжецом, вкус у него был, и чувство прекрасного, наверное, тоже. Но все равно было ужасно обидно: что толку иметь кучу денег, знать, что тебя все любят и везде ждут, и шляться здесь неприкаянным перекати-поле, не желающим трезветь и все равно трезвеющим. Очень хотелось пожаловаться кому-нибудь, но это как раз и было самое обидное: он не мог. Он думал о том, что перед ним по пути простирается множество дверей, но все они наглухо закрыты. Оставалось только медленно брести домой и все больше жалеть себя. И даже падающий снег не примирял его с миром – снег был неправильный.

Потому что это все было как продать душу за заветное желание, а потом, когда оно сбудется и станет частью твоей жизни, подменит твою жизнь собой, будет плата, и это будет ад. Слишком легко, такая ловушка. Он ненавидел Аню за то, что променял себя цельного на

себя гибрида, монстра из себя и ее. Не по образу и подобию Бога, по образу бога-Стаса, мифического творца, но это не было истинным сотворчеством. Из Ани вышел отличный доктор Франкенштейн.

Первые годы он все время говорил себе: сейчас я разберусь, сейчас все наладится. Как клещ, питался ею, она вырабатывала тепло, как батарейка, бесконечные волны утешения и благодати, можно не делать ничего, ты уже герой просто потому, что ты есть. Ты можешь быть никем, просто будь. Как болото. Иногда он воображал себя паразитом-присоской, клещом, но настоящим пауком была она. А он был просто мухой, муха-муха, цокотуха, по миру пошла, ни на что не сгодилась, ничего не нашла. И прибилась к пауку в женской шкуре.

В конце концов он стал забывать, как он жил до нее, что любил, а что не любил, о чем думал. Все, что он слышал: «Как ты хочешь, как ты скажешь, как ты думаешь…» Сирены поют морякам красивыми голосами, убийственные колыбельные засасывают моряков на острые рифы. Надо было уходить, но было слишком комфортно, чтобы что-то делать, чтобы думать. Он честно пытался рисовать, и она давала ему время, столько, сколько ему было нужно. «Я все понимаю, у тебя все получится, ты сможешь…» – твердила она свои проклятые мантры. А у него не получалось. И самой большой ошибкой было дать позволить ей ему помочь.

А сейчас была вечеринка, не вечеринка на самом деле, а церемония награждения одного из его многочисленных знакомых. Потом был фуршет. Красивые женщины, умные мужчины. «Где ваша жена, Стас?», «Она не любит появляться в обществе, не так ли?»

Все так.

Аня никогда ему не звонила. Не спрашивала, когда он придет. Не задавала вопросов, когда и если он приходил. Когда бы ни приходил. А он всегда возвращался. К ней, в ее логово, ей только это было и нужно.

Подобные сборища частенько обходили комендантский час, потом их развозили на специальных машинах, их снимали в ток-шоу, с ними делали эфиры.

Она не звонила, но от этого в конечном итоге становилось только хуже. Ее терпеливое безропотное молчаливое присутствие. Стас смотрел на женщин, хотел их и не хотел одновременно – потому что боковым зрением он всегда видел ее силуэт, где бы ни был, куда бы ни шел.

Со временем они перестали появляться на людях вообще, оттого что Стасу все тяжелее было разговаривать с ней нормально. Раздражение першило в горле. Ему хотелось разорвать их, как сиамских близнецов, сжечь ее, кремировать, начать новую жизнь, свою жизнь, выбросить эту, не пойми уже чью, чужую.

У самого подъезда, хотя и поздний час, его поджидал человек. «Да-да, скоро выставка». – «Да-да, мы были бы счастливы написать о ней первыми…» – «Конечно, конечно…» Поднимаясь по лестнице,

несмотря на шум в висках, он чувствовал, как становится весело и хорошо. Выставка, интервью, его уже по ночам у дома ловят. Шаг и еще шаг – и сейчас все обвалится, рухнет. Из мертвой тишины квартиры он услышит тихое дыхание – услышит, хотя, может, физически это и невозможно. Но он слышит это дыхание всегда. Потому что в мастерской, сгорбившись над мольбертом, будет сидеть Аня. Она посмотрит ему в глаза и скажет: «Почти готово, Стас». И снова придется сдержанно кивнуть, скрывая отвращение.

2

Псевдокарнавал и его основа, как и перманентный страх, – это структурный стержень антиутопии. Принципиальная разница между классическим карнавалом и псевдокарнавалом – абсолютный страх. В отличие от смеха, который амбивалентен, страх безусловен и абсолютен. Смысл страха в антиутопическом тексте заключается в создании совершенно особой атмосферы – того, что принято называть антиутопическим миром.

Сущность тоталитарного страха – в освобождении от страха «экзистенциального». Этот страх перед самым фактом человеческого существования остается в глубинах подсознания и переносится на страх перед «врагами великой цели».

– Хочу потребовать смену способа казни, – заявляет Стас.

Они тусуются в комнате для свиданий, все же какое-то разнообразие в перемещениях. Можно еще гулять на свежем воздухе, но Стас отказывается: небольшая клетка, созданная для этих прогулок, с серым лоскутом неба сверху и бежевым с трех сторон, покуда простилается дикое поле, вызывает у него удушье. Так что Евгений придумал Стасу занятие – гулять по комнате свиданий. Идиотизм.

Стас ходит взад-вперед по комнатке, Евгений сидит за столом и следит за перемещениями заключенного. Это все так паршиво, что Стасу хочется плакать, но после ночной истерики слез уже нет. Как и сил. Ему хочется попроситься обратно в камеру, хочется лечь на койку, но он уже точно знает, что, стоит только вытянуться на спине и увидеть потолок, то сонливость тут же исчезнет.

На заявление Стаса охранник никак не реагирует, и тогда приходится повторить.

– Это вопрос?

– Нет. Да, в смысле нет, я хочу. Другой способ. Не эвтаназию. К кому нужно обратиться?

– Это кто вас надоумил, не сосед ли?

– Нет. Я сам, я хочу… это мое право. Вы не можете не учитывать мои права, даже если… даже…

На самом деле надоумил Стаса как раз заключенный-1. Упомянул в одном из своих бесконечных монологов, что изменение способа влечет за собой отсрочку исполнения приговора.

Охранник молчит.

– Вы не можете мне запретить!

– Нет, конечно. Но не советовал бы этого делать. Эвтаназия оптимальна, поверьте.

– Вы что, сами пробовали?

– Пробовал. Вводить пробовал. И иные методы пробовал. Да сядьте уже. Послушайте, Стас. Нет, вы сядьте, тогда и поговорим.

Стас садится за стол напротив Евгения, и тот смотрит на него в упор, внимательно изучает его лицо с пылающими щеками.

– Скажу вам один раз, потому что больше мне нельзя. Стас, я понимаю, что вы делаете. Вы хотите оттянуть исполнение процедуры. Так вот. Ни апелляция, ни требование изменить ход казни вам не помогут. Ничего полезного для себя вы не извлечете и сделаете себе только хуже. Это самое страшное время всей вашей жизни, я прекрасно это понимаю. Вы и правда хотите себе его продлить? Чтобы бояться еще больше? Чтобы мучиться? Стас, вы мазохист?

Стас отворачивается и, как ребенок, зажимает ладонями уши. Не хватает только запеть в голос «бла-бла-бла-бла-бла».

– Альтернатива инъекции – повешение, – устало произносит Евгений. – Оно вам надо? Ну что вы в самом деле…

– Хотел бы я поменяться с тобой местами, ублюдок! – истерично вскрикивает Стас.

Женин взгляд смягчается, и кажется, что он вот-вот скажет что-то вроде: «Я бы тоже этого хотел». Но наверняка это было бы ложью, и потому он жестом подзывает к ним Влада, и вместе они сопровождают заключенного в камеру.

Она проходит в камеру так, как Персефона нисходила в Аид под крики убитой горем Деметры.

Я все знаю, я все вижу.

Ей кажется, что она не может дышать. Это воздух, который не заталкивается в легкие, как на параплане. Через несколько дней станет легче. А к концу ожидание иногда становится настолько мучительно невыносимым, что начинаешь торопить время, считать часы, может быть, минуты. Когда можно будет все это выключить.

– Вам что-нибудь нужно?..

– Нет, мне ничего не нужно…

– Вы хотите поговорить?..

– Нет, я не хочу говорить. Я хотела бы побыть одна…

Пауза.

– Меня зовут Евгений.

– Я знаю. Мне о вас рассказали.

У нее темные волосы, тяжелые, прямые, будто только что из салона, где ей сделали кератин. *Анна на шее.* Хотя какой уж в СИЗО кератин.

– Мы обязательно должны это делать.

– Что именно?

– Говорить.

– Мы должны говорить?

– Нет, мы не обязательно должны. Моя задача облегчить путь. Это не дико, это привычно.

– А если я не хочу?

– Вы можете захотеть, позже.

– Сейчас нет, сейчас я не хочу.

– Хорошо.

Охранник уходит, и свет уходит вместе с ним, свет просто гаснет.

Анна стоит посередине камеры. Прямая спина и тонкие руки, сложенные в замок, расслабленные, отрешенные. Ей пошло бы быть политзаключенной начала двадцатого столетия, бесстрашной и прекрасной. Женя сидит на стуле перед видеокамерой. Они смотрят друг на друга, и оба уверены, что собеседнику необходимо его присутствие. Смотрят, уверенные, что их обоих спасет разговор.

– Раньше у вас не было таких глаз?

– Нет. Не знаю. Думаю, они были всегда.

– Не может быть такого. Мне кажется, они стали такими от вашей работы, – смеется он. – Нет, Анна, боюсь, это работа стала такой – из-за глаз.

Говорить – это все, что остается перед тем, как перестать существовать. Смерть – это когда ты проснулся, а тебя уже нет. Во время разговора они переходят в некое пространство, где находятся до последней фразы, а иногда и после окончания беседы. Как когда читаешь интересную книгу и забываешь, что ты делал, пока не сел ее читать. Как когда пишешь картину так долго и глубоко, что забываешь, что ты хотел на ней изобразить.

– Если жизнь – это кинопленка, то, отмотав назад, я бы ничего не порезала при монтаже, понимаете? – спрашивает Анна.

Рвется жизнь как будто кинопленка, потому что рвется там, где тонко.

– Вы любите свою работу?

– Да, я люблю свою работу.

– Как можно любить – такое?

Пауза.

– На что это похоже – прожить чужую жизнь?

Он выпрямляется на стуле, поводит затекшими от сидения в неудобной позе плечами.

– Вы не поймете.

– Нет, думаю, пойму, Анна.

– В детстве вы, наверное, мечтали стать Хароном?

– Не помню, Анна. Помню, как мечтал о кремации.

– Как можно любить такую работу?

– Любить – это то, что мы делаем сейчас.

– Вы же молоды, красивы. Неужели вам не хочется оказаться где-то в другом месте? Где угодно, только не здесь.

– Как вы говорили, «я любила его, потому что кто-то же должен». Тут то же самое. Почему нет, если кто-то должен это делать.

– Вы любили когда-нибудь?

– Что такое, по-вашему, любовь, Анна?

– Это потребность. Потребность быть живым. И потребность в человеке, которого любишь. Наверное, так. Для меня – так.

– Изъясняясь вашими словами: я люблю свою работу. У меня в ней, как вы сказали, потребность.

Пауза.

– Если намерения твои чисты, значит ли это, что ты хороший человек, что бы ни произошло? А после?

– А как же непреднамеренное убийство? Помыслы могли быть самые лучшие. Древние греки с их рабами, которые хотели оставаться рабами до конца. Все важное всегда банально до предела.

– Просто кручу все это в голове, кручу все время и не знаю, как можно было бы сделать по-другому. Кто сказал, что человек обречен быть свободным?

– Сартр.

– Делать выбор – это всегда так мучительно.

– Вы сделали свой выбор, каким бы он ни был, это все осталось позади. Зачем перемалывать это сейчас? Вам это что – нравится?

– Нет. Не знаю. Мне, наверное, все равно.

– О чем вы думаете сейчас?

– Я думаю, тридцать лет – довольно-таки приличный срок для жизни.

– Согласен.

– То есть я не жалею, понимаете?

– Самое эффективное наказание – это безразличие, – говорит Анна. – Если не использовать наказание как воспитательный элемент, если вообще его так не рассматривать. Просто… как если бы…

– Как если бы нужно просто сделать больно?

– Да.

Только тому, кто нуждается в любви. Охранник имеет в виду всех, кто по каким-то нелогичным, непознаваемым причинам любил его. Например, мама. Начнем с тех, кто стоит ближе всех. Анна имеет в виду мир, частью которого она очень хотела стать. Для него это дико. Хочешь жить – живи, хочешь пить – поди возьми воды и напейся. Мир как раскрытая книга, возьми ее в руки и читай.

А ей мнится, что *счастье – это когда тебя понимают.*

Она спрашивает его сквозь решетку: что хуже – понимать, что ты такой, как все, или, веря в свою исключительность, безрезультатно искать себе подобных?

Он как будто смотрит кино: каждый заключенный – это целая неэкранизированная книга. Наконец он произносит, что хуже – это то, что происходит с ней теперь. Это стоять здесь, в десяти метрах в квадрате, и готовиться умереть, хотя тебе еще следовало бы жить долго.

Она согласна.

– Творческий вуз – это амбиции и перспективы, эгоизм, бесталанность и конкуренция, это мир как искусство и искусство как целый мир, и это всегда помойка. Но говорить об этом – все равно что пытаться заполнить паузу между речами. Толочь воду в ступе и рассуждать о том, что трава под ногами зеленого цвета. Вы загадывали когда-нибудь себе загадки: если пройду по поребрику, целый день мне будет удача? Или не наступать на трещинки в асфальте. Я загадывала так много раз, но чтобы что-то глобально – три раза. Что кончится школа и все изменится. Что закончится институт искусств. Что выйду замуж и тогда начнется хорошая пора.

– Не вышло?

– Нет, вышло, конечно. Просто не так… как мир наизнанку… или смотреть на утро с другой стороны, когда уже рассвет, но ты еще только собираешься ложиться спать. Потому что я всех победила и переиграла. Смогла написать такой сценарий, который принес много боли всем вокруг, но в итоге я всегда делала то, что хотела и как хотела.

– Всегда ли? Неужели оказаться здесь тоже входило в ваши планы?

– Нет. Не входило. Не смотрите на меня с видом победителя. Вообще на меня не смотрите. Мне тяжело от ваших глаз, как будто я действительно в чем-то виновата. Все получилось случайно. Просто, когда он получил отказ в очередной раз, он показал им *мои картины*. И знаете, тот мужик, галерейщик-бестолочь, он ведь тогда все запомнил. Он помнил, что это *мои* картины. И всегда знал нашу тайну. Интересно, что сталось с ним теперь…

– Спокойной вам ночи, Анна.

Сытый, *удовлетворенный*.

3

Один из основополагающих признаков антиутопии – эксцентричный герой. Творческий порыв героя является примером его стремления овладеть творческим даром или чем-то, что неподвластно тотальному контролю. Это символизирует борьбу личности. В антиутопии человек непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Его личная, интимная жизнь весьма часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «я».

Немаловажную роль играет также ритуализация жизни. Общество, реализовавшее утопию, не может не быть обществом

ритуала. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное движение личности. Напротив, ее движение запрограммировано. Сюжетный конфликт возникает там, где личность отказывается от своей роли в ритуале и предпочитает свой собственный путь.

Игорь

Слежка-слежка, ты будешь моей пешкой.

В любой игре всегда нужно поднимать ставки, если хочешь, чтобы она развивалась и продолжала быть интересной. Каждый текст должен быть лучше предыдущего. Если нет – хотя бы на том же уровне, но не приведи тебе господи понижать когда-нибудь планку. Грань между реальностью и игрой полностью стирается, и способность отличать, играет ли человек или же живет, теряется тоже. Серьезное искажение реальности влечет за собой серьезные последствия. Каким может быть наказание за самое эффективное искажение реальности?

Надо рассчитать все очень точно. Настолько точно, чтобы каждый раз, когда все становится уже, казалось бы, невыносимым, можно было бы поднять ставки. Таким идеальным расчетом можно было бы только восхищаться. А еще больше – восхищаться человеком, способным сделать такой расчет. Ты живешь как у Христа за пазухой, привыкая, что любая боль, тобою изведанная, окажется тебе по зубам. До определенного момента, и об этом тоже иногда приятно помнить.

Делая то, что ему говорят, Игорь со временем научился играть и обманывать обстоятельства. Что бы с тобой ни случилось – нет, *такова была структура данного момента. «Фьюти-фью!» – сказала птичка.* О том, что он, Игорь, всегда продолжает играть, никто не догадывается.

Его смена начинается в семь. Он встает в пять и двигается очень тихо, стараясь не разбудить *эту женщину.* Ему нужно выходить из дому заранее, потому что очередная закрытая в городе станция метро – это его станция. Он знает, что скоро не будет никакого метро, но какое ему до этого дело, если у него есть игра! Потому что в темной парадной он не кто-нибудь, а сам Сталкер.

Игорь, которого никогда не замечают продавцы и не слышат бармены, очень часто притворяется глухонемым. Для этого он выучил несколько фраз на языке жестов, еще давно, в университете. Так он добирается до работы.

Там, приложив к турникету бейдж, на котором напечатаны его имя и фамилия брата, он проходит в редакцию. Там, на этаже, снуют сотни людей, маневрируют меж белых общих столов и мерцающих стеклянных экранов. Игорь, журналист, человек, который боится открывать рот, для них не помеха. Они все равно снимут свои репортажи. Они подготовят лучшие эфиры. Бейджик открывает все новые и новые двери. Куда ему до этих мастодонтов, здесь все

новости фильтруются с особой тщательностью, уже давно выходят на английском. Игорь поднимается на самый верх, туда, где совсем нет вентиляции и воздуха. Мимо радиорубок и съемочного павильона. Здесь те, кто не умеет реагировать оперативно, наполняют своими медлительными текстами единый новостной интернет-портал.

Но Игорь играет в космический корабль.

– Ты очень красивая, – говорит Игорь своей жене.

Она собирается, не глядя в зеркало. Дергает плечом: молчал бы лучше. «Иногда лучше жевать, чем говорить» – эта реклама жвачки, наверное, про него. Он сидит на кровати и неотрывно смотрит на нее, на то, как она ходит по комнате. Когда она замечает и начинает раздражаться, тогда он делает вид, что смотрел на экран. На экране идут новости.

– *…the Minister of Culture made the statement…*

Она не может найти телефон.

– *…current quarter…*

Она смотрит на Игоря так, как будто он виноват в пропаже аппарата. Потому что он: *«Так не хочу, чтобы ты уходила, что окружающее пространство начинает мне подыгрывать».* Она верит в подобные вещи. Как и его брат.

Она наконец находит телефон, завалившийся между стеной и спинкой кровати. Игорь тупо смотрит на экран, не отрываясь, и видит ее теперь только боковым зрением. У нее короткая стрижка, и кажется, что ее шея совсем тонкая, тоньше, чем на самом деле. И шея, и лопатки, и ежик волос на затылке… – она похожа на воробья. Маленькая сердитая птица. «Ау, дверь…» – нетерпеливо говорит она. Он оторвался от экрана – спектакль окончен – и идет закрывать дверь. «Комендантский час!» – кричит он куда-то в пустоту лестничного пролета. Так бывает: перед тем как учитель поставит тебе в дневник двойку, ты приводишь ему последний аргумент: «Мою домашку и вправду съела собака, честное вам слово!..»

Она спускается очень быстро, но его голос успеет ее догнать, наверное.

Она никогда не готовит и почти ничего не ест.

Он выключает новости. Открывает ноутбук, читает почту. Кивает пришедшему письму и сразу принимается за дело. Набирает в строке поиска *Many-tier world, the picture of Stas Paley.*

Таня

– Тридцать три несчастья. Тридцать три года справедливости, – говорю я. – Тотального везения. Мир *ужасно* справедлив. Просто ужасно.

– Ты злая, – смеется Инга.

«Программа, которая позволяет просматривать сайты, закрытые для нашего Интернета… Гугл, ютьюб, фейсбук. Все это недоступно

гражданам. Программу можно купить, платить ежемесячно. Мы хотим купить ее для нашего арт-центра. У нас есть инвесторы».

– Я хочу нормальный Интернет, – говорю я.

– А больше ничего не хочешь?

– Нет. Почти ничего. Но почти все, чего я хочу, уже давно стало нелегальным.

Инга с нами меньше года. Она боится. Я ничего не боюсь. Злость может быть вечным двигателем, поршнем, на котором, как на допинге, можно жить. Не как зомби, как человек-андроид. Человек-андроид, и никто не тронет.

– Что ты знаешь о справедливости? – говорит Инга.

– Я знаю о ней самое важное, значит, я знаю о ней все.

– Ну и что же самое важное в вопросе справедливости?

– Да ее здесь нет. Нигде нет. Нет и не было. Ты не замечаешь, как все катится в абсурд? Хронос начинает жрать своих детей. Мидас тянет руки в рот, хочет потрогать язык своими золотыми руками. Никто не поможет ему, не спасет, пожурив и наказав ослиными ушами. Кто мы? Русские? На кой черт тогда говорим на английском? Ты что, любуешься мной?

– Да, я любуюсь, ты очень красивая в этом гневе.

– Потому что я злюсь не на тебя, тебе может казаться это красивым, когда я злюсь не на тебя. Но на самом деле и на тебя тоже, тупая ты *курица*.

Женя и я, два доисторических монстра, он ползает по глубине, открывает и закрывает пасть, я – тварь о семи хвостах. Если мы всплывем на поверхность и покинем затонувшую Атлантиду, нас разорвет от давления. Никакой справедливости. *День отвезти тебя к стоматологу, прикупить одежки, день ухватиться за руки, когда лифт качнется, день не бояться, что плохо кончится то, что хорошо начнется.*

Когда Женя решил, что пора переходить на следующий круг, я еще ничего не понимала в боли, не любила ее, как настоящего друга, меня не интересовали ее специфика и все ее парадоксы. Это он понимал, а я – нет. Мне не нравилась боль и сейчас не нравится. Мне не нравится то, что пытки далеко не в первую очередь служат методом получения информации. Мне не нравится, что поощрение воспитывает быстрее и эффективнее наказания, но наказывать интереснее, чем поощрять, всегда.

А потом, когда *он* сказал, что пора переходить *на новый уровень боли,* я стояла и плакала. Совершенно молча. Сухой редкий снег, колючий, едкий, осколки мифической ядерной зимы. Небо першит, помехи, линия связи нарушена, никакой связи с Богом. Если стоять так долго, мы можем поседеть на глазах – понарошку, снег осядет на волосы, мы постареем за один день.

Это было так несправедливо – я не понимала сути наказания без преступлений, – что только и могла стучать кулаком по его твердой эбонитовой груди, а шерсть пальто еще больше смягчала эти жалкие удары. Ей-ей, прием, ты, робот. Если бы я могла сделать тебе *искусственное дыхание*, то… Я хочу сказать… почему мы не можем быть как все?

…О, я против, знаешь ли, я совсем против. Я живая, а ты хочешь, чтобы мир был, как склеп, большой некрополь, а ты – хозяин погоста, Папа Легба, мертвяк. Как же можно так просто решать за двоих, я же не твой подопечный, смотри, я даже не в камере. Посмотри на меня, посмотри. Но он смотрел на памятник памятнику. Медный всадник, конь давит копытом Змея.

Это бывает, когда то, чего ты хочешь, к чему стремишься, не совпадает с реальностью. Как наложить две карты одна на другую, *Генерал, ваши карты вранье, я пас.* Арахна тоже вряд ли хотела закончить плетением паутины.

Проклятый город, проклятые тюрьмы, инъекции и завтраки перед смертью. Ты, черт проклятый, я одна, совсем одна, как мне здесь жить?

В стране Гипербореев есть остров Петербург, и музы бьют ногами, хотя давно мертвы. Я плакала и говорила, говорила, говорила. Он молчал, долго, дольше, чем нужно, и даже дольше, чем мне бы этого хотелось, а потом сказал, что мне *следует* выйти за Игорька, раз уж это мне *нужно*.

Я обалдело глотала легкими колючий снег, и не было никого в нежилой части города, не было никого в мире, никто не стоял возле мемориальной таблички в городе мертвецов, мы с Женей тоже были мертвые совсем. А он, естественно, развеселился.

– Ты эгоистка, – радостно сказал Женя. – Любишь писать сценарии, только тебе, видимо, ужасно лень. Сама виновата. Игорь может сыграть любую роль, ты только четко ему пропиши какую.

Он подхватил меня за руки, легко, и принялся танцевать на этом чертовом морозе. Я плакала, Женя отбивал ботинками такт и счастливо улыбался. У него были прикрыты глаза, и снег падал на веки, как монетки Харона на глаза мертвецов.

«Ты сценаристка, садистка, крестьянка торжеств. Каторжен приступ убийства, но выдержан жест. Миссии смыслы вряд ли узнают потом. Смерть, как туристка, чужим говорит языком», – декламировал он.

Так я вышла за его брата.

Я молчу, и ничего не говорю, и не делаю вообще ничего, но Инга смотрит на меня с *обожанием*.

Камера

– Помню тот день, когда меня забрали в интернат, – говорит Анна после долгого молчания. – Программа расформирования

неблагополучных семей. Еще через год вступил в силу запрет на алкоголь. До окончания школы оставалось полгода. И вот как раз примерно тогда вышел этот закон, апогей абсурда – *казнь за попытку суицида*. ...Я ничего не могла сделать, могла только молчать, молчать и смотреть на своего отца, как его забирают из нашей квартиры. Я сидела на кухне и молчала. Мать рыдала, что-то доказывала. Лечение. Ее тоже будут лечить. И папу. Алкоголизм. Нас забрали в разные интернаты – меня и моих братьев. Их по возрасту сразу в интернат, меня сначала в распределитель. Было непонятно, что делать с такими, как я, почти совершеннолетними. Мне предложили собрать вещи, но вещей у меня особенно не было. Был очень серый день, похожий на белую ночь. А времени года не помню.

Постепенно ее голос становится все увереннее. Она забывает, что находится в камере, забывает даже о человеке, который сидит на стуле напротив нее. Она теперь живет в своем рассказе, и поэтому ей кажется, что это не ее руки сжимают край койки, и не ее ноги упираются в каменный пол, и не ее голос, усиленный эхом, колокольчиком скользит по гладким стенам, и не ее легкие перерабатывают воздух, и не ее сердечная мышца пока еще бьется и качает, качает, качает кровь. Становятся не важными ее пол и возраст, ее представления о правде и неправде, совести и жизни, она – транслятор истории, а любая история становится самой важной на свете, если речь в ней идет о тебе, и Анна уходит из здесь и сейчас во вневременную зону, где нет пространства, и страха нет, и смерти нет – тоже.

Мужчина в форме уходит туда вместе с ней.

Так идет время.

Еще Анна помнит, как Стас играл в школьной постановке «Любовь к трем апельсинам». Она сидела в зале, смотрела на него и обдумывала слово «никогда». Никогда – это «нет», растянутое на вечность. Она читала книги вне школьной программы. *Любовь должна быть трагедией*. Она не хотела трагедии – тогда. Ане было пятнадцать. Она хотела другую жизнь, не ту, которой жила. Потом она получила чужую жизнь, а потом потеряла и ее. Теперь она очень мало разговаривает.

Мир вокруг рушился и менялся. Класс Стаса – первые выпускники, попавшие под реформу образования. Аня была младше его. В тяжелых условиях год идет за три. *Жизнь очень длинна*. Часть Ани кричала ей: «Никогда!» Часть Ани – предчувствие, часть, которая хочет, чтобы все было хорошо. До поступления оставался еще год. Она рисовала в тетрадях, на полях и обложках, рисовала на экзаменационных листах.

Она сидела в зале, сжав ручки деревянного кресла, и смотрела на Стаса. Он хотел стать актером. А может, писателем? Или художником? Ему все удавалось.

После спектакля она пошла со всеми, незаметная, как и всегда, гулять по городу. У кого-то была гитара. Они сидели в подворотне, пели старые песни. Стас достал из кармана пиджака листок. «Это так, стишки», – сказал он, прочитал их, попросил у курящего товарища зажигалку, смял листик и сжег его.

Аня смотрела на огонь. Таким надо быть, чтобы все тебя любили! Это не очень интересно, зато просто.

Был очень серый день, похожий на белую ночь. А времени года она не помнит.

Зато она всегда будет помнить холодную сырую ночь, когда они лежали со Стасом в темноте. Во всей квартире было темно. «Не включай свет», – сказал Стас. «Почему?» – «Потому что мне страшно». Они лежали одетые, прижавшись друг к другу. Уже наступил комендантский час. Они притворились, что «нас не существует», что «нас нет». «Нас нет, – сказала Аня. – Мы спрятались. Мы в домике».

Потом она встала и на ощупь дошла до шифоньера, вывалила на кровать несколько шерстяных одеял. Сырых, отопления не было. Она легла рядом со Стасом, не касаясь его, прижавшись губами к его плечу, горячему даже под одеждой. «Я люблю тебя». – «Почему?» – «Потому что кто-то же должен тебя любить».

Аня считает, что все изменилось именно в эту ночь. У нее теперь была новая чужая жизнь, она началась со следующего утра, когда они встали и она обещала Стасу, что теперь у него все будет хорошо. Она взяла его жизнь и переделала ее так, чтобы ему было комфортно. Ему нужно было время, много времени, но сидеть без дела он не мог.

«Просто реши, чем ты хочешь заниматься», – попросила она той ночью.

В школе он хотел стать актером. «Уже не выйдет» – «Почему?» – «Потому что я старый».

В школе он хотел быть писателем. Да. Или поэтом. Художником. Или. Хоть кем-то. Так, никому не нужный, он стал ее собственностью.

«Святая Анна, – говорил Стас, – святая Анна».

Аня помнит, что она тогда ничего не почувствовала. Как во сне, в тумане, в хаосе мира одна понятная четкая цель, состоящая из цепочки маленьких целей: цель – и ее нужно достигнуть. Наверное, именно поэтому все получалось.

Кроме Стаса она любила только одного человека – своего учителя. Он писал людей, у которых не было лиц, и здания, в которых не было дверей и окон. Одно его имя – принадлежность к его имени – открывало перед Аней множество дверей. Потом, когда начались перемены, он повесился, и Аня перестала писать.

4

Антиутопический мир всегда воображаемый. Цель антиутопии в «обсуждении», а не просто в изображении проблем современного общества. Антиутопия может отображать черты современности, но ее главная

цель – критика возможного, вероятного развития этой реальности. Аллегоричность же антиутопии – это в первую очередь шаблоны поведения, известные исторические события, социальные стереотипы, известные личности.

Стас говорит, и его щеки краснеют от жара, так он задыхается от слов, Стас ябеда, и все, что ему остается, – это жаловаться на мир. Жалоба вместо исповеди, о, жалоба вместо молитвы, твоему персональному унимателю боли, которому только и надо, что сказать: ты – хороший, ты не виноват, конечно, не виноват. Стасу хочется, чтобы человек в форме сказал ему это, но человек молчит, внимательно молчит, он *питается* речью Стаса, может быть, если Стас очень постарается, он заслужит то, что так жаждет услышать: они – плохие, ты – хороший, небо синее, а стул деревянный до самого своего мебельного нутра.

Это как задавать вопросы, на которые ты сам знаешь ответ, как говорить ради того, чтобы просто что-то произнести, когда твои вопросы глупее тебя самого, – это так жалко. Но ты можешь делать все что угодно: это же *тебя* не станет через пару недель. Ты получишь все, что скрасит твой путь на лобное место, ты это знаешь, потому тебе сейчас так хорошо, настолько, насколько может быть хорошо в прогнившей от сырости одиночке.

– Все завертелось очень быстро, – доверительно рассказывает Стас.

…Так бывает, сначала очень долго ничего не происходит, потом время сжимается и происходит цепочка событий, они связаны друг с другом, как петли вязания, и это в конечном итоге меняет все.

Аня молчала. Зато говорили другие. Говорили про меня, как будто я в один миг по взмаху волшебной палочки стал кем-то значимым и важным. Пусть это было по взмаху ее волшебной кисточки. Хвалили-хвалили-хвалили-хвалили картины, и писали статьи, и писали рецензии, монографии, подбирали слова, объясняли-описывали то, что было изображено на холстах, а я не мог сказать о них ни слова, не понимал, что они пишут. Не знаю, честно говоря (*шепотом*), понимала ли она сама, Аня. Она никогда не поясняла – это было бы действительно слишком – и не возражала. Запах уайт-спирита стал запахом страха. Я старался об этом не думать, а если и думал, то сам переделывал свои мысли, говорил себе у зеркала, вслух: это – компромисс.

– Как когда бабушка несет тебе портфель в школу, а ты стараешься сделать так, чтобы одноклассники не увидели этого, – кивает человек в форме.

Стас краснеет еще больше, но не встречает в глазах собеседника осуждения, не встречает даже того, что Стас видит, глядя в зеркало, нет, на него смотрят с участием, почти с любовью, от этого хочется заплакать и еще долго жить и жить, а не уйти в ничто через какую-то

паршивую неделю. Теперь, когда каждая секунда так дорога и бесценна, Стас может выбрать что угодно, и он выбирает нытье, потому что в его искалеченной мелкой душонке между сочувствием и любовью нет разницы и между жалостью и сочувствием тоже нет разницы и что угодно сойдет за любовь, даже безразличное внимание сойдет за любовь; может быть, если он будет жаловаться как можно искреннее, как можно красноречивее, он получит хромоногую фальшивую любовь, ему сойдет и такая, чего уж тут выбирать.

– Я попал в эту камеру из-за мудацкого журналиста. Честное слово, это он привел меня сюда. Он должен быть сейчас здесь, на моем месте, господин надзиратель, он должен смотреть вам в глаза, не я… Он позвонил мне, попросил встречи. Ты просто выходишь из дому незадолго до комендантского часа, выходишь и не знаешь, что все изменится. Что ты никогда сюда не вернешься, потому что больше не будет этого «сюда». Это как нести на дне сумки ключи от дома, в который уже попала бомба, и какие уж теперь к черту ключи, но ты об этом ничего не знаешь. Я встретился с ним, неуверенным в себе, нервным, поднимающим на меня глаза с ненавистью. Что я ему сделал?

«Я знаю ваш секрет. Я знаю ваш секрет, – говорил не как победитель, а почти с отчаянием. – Я знаю ваш секрет, я все вижу, я все знаю». Он плел мне что-то про Аню. Что он может знать о ней? У нее появился поклонник? Как интересно. Как смешно и как горько. Горькая ирония и всегда это тошнотворное чувство бессилия, знаете, такая тошнота, как от качки, когда привычный порядок вещей рушится и качаются столпы вселенной, такая тошнота – не до рвоты и не приступ гастрита, а только… тревога, бессилие и страх. И он говорил мне: «Отпустите ее». Просил отпустить ее. Как будто я ее держу. Такой серьезный, такой простой и наивный, именно от таких простых мудаков и рушатся целые вселенные, от их незнания, от их глупости и их желания всех спасать.

Я все вижу, я все знаю. Все смешнее и смешнее, смех рвался наружу, растягивал губы в улыбке, я сидел и лыбился, Господи Боже, спаси ее. Какая ирония. Чего он хотел добиться, какой реакции ждал? Я не хотел об этом думать. Если бы этот жалкий, нервный писака знал, как я хотел бы это прекратить…

Воздух в легких заканчивается, Стас выдыхает устало, как после бега, и ждет, когда в глазах собеседника появится сочувствие. Но, подавшись вперед, почти привстав на узкой койке, он видит там только интерес. Бесстрастный, не выносящий моральной оценки взгляд, но – интерес почти животный, за любовь может сойти и внимание, и Стас выдыхает с облегчением.

Игорь

– Я не знаю больше, что правильно, а что нет, – впившись пальцами в волосы, скажет Игорь.

Если бы он умел говорить, он рассказал бы своей жене о том, как подсмотрел чужую тайну и что теперь уже пройдена точка невозврата: он не может об этом забыть. Сказал бы: он совсем не искал, но нашел человека, который так похож на него, такого особенного человека, который посмел жить так, как никогда не получалось у него. *Вот участь тех, кто слишком сильно любит,* сказал бы Игорь. Жена бы поняла. Игорь сказал бы: ему страшно, оттого что он понимает, почему она так живет, понимает, зачем она это делает, он знает, что она не может остановиться, потому что остановиться невозможно. Он все это понимает, он все это уже проходил, поэтому он может помочь *этой женщине*. Поэтому он должен помочь *этой женщине*. Вот что сказал бы Игорь, если бы умел выражать невыразимое словами.

И даже в этом они похожи! Она же совсем не умеет говорить – только писать картины. Она такая же, как он, им просто надо, чтобы их любили, прибавил бы Игорь.

Но ничего такого он не умеет. Все, что он может выдавить из себя, – что-то про то, что он не знает больше, что правильно, а что нет.

– Как будто ты знал это раньше, – говорит Таня.

– Почему ты никогда не сомневаешься? – спрашивает Игорь.

– Потому что в этом нет смысла, – отвечает его жена. – В сомнениях нет никакого смысла, – говорит она.

«Хаос – это нерасшифрованный порядок», – говорил им Женя много лет назад, когда еще была эра убывающих песчинок по временно́му счислению Игоря. В те стародавние времена однажды, когда границы области были еще открыты, они поехали на залив. Женя тогда еще таскался за своим возлюбленным преподавателем, он тогда еще не совсем чокнулся от боли и был способен хотя бы частично предаваться простым мирским радостям – таким, как отправиться со своей девушкой погулять на залив. Раз уж *она думает,* что ей это *нужно*. Маленькая шведская семья в полном составе двинулась на берег моря. Конечно, это не тот всамделешний-взаправдашний человеческий отпуск, о котором мечтала Таня, но к тому моменту для них обоих – для женщины и для брата-монстра – считалось за нечеловеческое счастье то, что хотя бы отдаленно вписывалось в понятие обычных человеческих взаимоотношений.

Жене, например, в ту пору нравилось, как она злилась, как радовалась, как она делала что-то в первый раз. В тот день она впервые увидела море. Оба брата никогда не видели, чтобы она грустила. Будто внутри нее с самого рождения был запущен микроскопический аппарат, адронный коллайдер, который перерабатывал грусть в ярость.

Она никак не могла заставить себя сказать, что любит Женю. А однажды произнеся эти слова вслух, она повторяла их снова и снова. Впервые это случилось где-то за полгода до того, как Женя оставил их обоих и принялся безраздельно любить своих мертвецов.

Они тогда смотрели на волны, *волны гасят ветер*. Они так играли друг с другом, конструировали фразы из названий любимых книг или книг, подходящих по смыслу к происходящему.

Смотри, снег. Сейчас, *перед самой волной с эскимосами*. Тебе так *трудно быть богом*, ты – *повелитель мух*. Но мне не страшно сегодня, и не страшно вчера, и третьего дня не страшно тоже, потому что я люблю тебя, такая, знаешь ли, Любовь, *любовь во время холеры*.

«Это не настоящее море, – говорила Таня. – Я хочу увидеть море настоящее, хочу, чтобы ты был рядом, когда я рано или поздно его увижу, хочу, чтобы ты был со мной». Так людям всегда недостаточно того, что они имеют, и именно поэтому рано или поздно они теряют все, подмечал тогда Игорь. Он уже знал, что скоро брат их оставит. Потому что это было логично – поднимать ставки всякий раз, когда все становится слишком выносимым. Дна нет, есть только бесконечное падение.

«Дыши, дурак, задохнешься ведь. Посинел уже весь», – заинтересованно, почти заботливо говорит ему Таня, его жена. Ее не очень интересуют переживания Игоря. Новая Таня – человек цельный, с таким четким поршнем внутри, что его можно было бы использовать как эталон для других поршней.

Официально последний десяток лет жизни она не делает ничего. Но это только вершина айсберга. Таня живет яростью. Десять лет она борется с миром, который забрал у нее отца, потом забрал Женю. Образ всего, что она ненавидит, – смертная казнь. Она борется со смертью десять лет. В конце концов на определенной точке невозврата становится не важно, вернет это Женю или нет. Главное – бороться.

Все эти годы молча, не в силах вмешаться, Игорь наблюдал, как *эта женщина* посвятила себя околокультурной деятельности: она развивала и наполняла сердца перформансов и выставок, заставляла их биться, накачивала насос. В конце концов это было замечено за границей, их деятельность была освящена в заграничной прессе. К ним присоединялись все новые и новые члены, независимые художники, писатели, поэты.

Так они оба стали легендами. Десять лет по СИЗО бродит призрак – самый красивый призрак на свете. Десять лет по квартирникам и галереям, митингам и мастерским ходит женщина, чье присутствие гарантирует успех в любом начинании. Лишь бы в глубине начинания была борьба.

Импульсы, исходившие от Тани, были заразительны. Двадцатипятилетняя Инга готова была молиться силе Таниного гнева и энтузиазма. Больше всего на свете Таня ненавидит тот мир, в котором им приходится жить, который забирает и забирает и ничего не дает взамен.

Игорь знает, что она готовится к переезду и продолжению своей деятельности за рубежом. Город закрыт, но деньги, поступающие

из пугающего и непонятного слова «заграница», помогут, конечно, помогут.

Только Тане нужно прощание. С городом, с яростью, с Женей. А еще ей нужна помощь Игоря, вот что важно.

Великий дар человеку – сон. Мужчина и женщина неподвижно лежат на кровати, может быть, они уже давно мертвые? Может быть, неправильно говорят французы и не оргазм есть маленькая смерть – но сон? Как можно дальше друг от друга лежат измученные своими ошибками дети; перед тем как лечь на кровать, она тщательно смыла косметику с лица, потому что теперь, когда ей уже минуло тридцать лет, она знает, что если косметику не смыть, то наутро на коже будет раздражение и, может быть, даже сыпь, а еще ей теперь приходится тщательно следить за кремами и тониками, потому что ее лицо уже покрывается тонкими трещинками – предупреждением о будущих морщинах. У мужчины тоже будет сыпь наутро, но у него это нервное, это совсем не лечится, она даже водила к дерматологу его, своего мужа. У него это нервное, это его аллергия на его совсем неправильную жизнь.

Ему снится врач, женщина со светлыми волосами, лет тридцати пяти, высокая, строгая. Она делает ему укол, и он умирает.

Ей снится революция, она шевелит пальцами во сне – так она сжимает руку человека, которому не надо больше никого убивать, потому что нет больше смертной казни в этой сонной стране, и в том заслуга одного только человека, ее, Тани. Вот на что она способна ради любви, вот она, ее утопия: во сне, а не в жизни все происходит по-честному, по-правильному – тут не умирает отец и не сходит с ума Евгений, а Игоря в этом сне нет совсем, он тут не жил и даже не рождался. Во сне она счастлива, потому что ей есть за что сражаться и кому служить, и, конечно же, она побеждает.

Спит в родительском доме юная Инга. Во сне ей видится кто-то, похожий на Таню, но это мужчина, конечно, мужчина, и они вместе идут на митинг, и они целуются в губы; во сне у Инги все правильно и просто, и совсем не зря. Спящая Инга и наяву полагает, что жизнь ее будет счастливой и долгой, честной и справедливой и что она успеет застать перемены в своей стране, и, конечно, она совсем не знает, что этот год станет для нее последним, потому что уже очень скоро Инге суждено умереть.

Спит в съемной комнате худощавый Влад, и сон его столь глубок, что, наверное, спят вместе с ним все его светлые веснушки. Спит и совсем не знает, что в этом городе в квартале от него живет Инга, и тем более он не догадывается, что, встреться они однажды, они могли бы быть вместе очень долго и каждый был бы уверен, что все песни, стихи и книги написаны о них, о! они бы могли быть так счастливы вместе, эти юные революционеры, но они никогда не узнают о существовании друг друга. Влад спит и не знает, кто

такая Инга, и не знает, что скоро Инга умрет. Перед сном Влад долго читал книгу; книга так нравится Владу, что он боится дочитывать ее до конца: оставив себе страниц тридцать до финала, он принялся читать ее с начала; его начальник – красивый и умный Евгений, конечно же, не будет ее читать, но, может быть, Влад сумеет ему пересказать ее? Влад еще только учится управлять своей реальностью, но Евгений – хороший учитель, Влад такого даже и не заслуживает, так полагает он сам, Влад. Влад уверен, что если долго, до рези в глазах читать, подавляя зевоту и желание заснуть, то книга ему приснится. Он делал так уже много раз, но пока ему так и не удается увидеть ее во сне.

Спит в своей камере бедный испуганный Стас. Его сон беспокоен, на лбу проступает испарина. «Смерть – это когда ты проснулся, а тебя уже нет», – думает Стас, перед тем как заснуть окончательно. Он гонит страшные мысли простым и древним методом, он полагает, что метод этот только его, Стаса, и совсем не понимает, что тысячи тысяч людей делают то же самое, чтобы более выносимой стала смерть: Стас умоляет Евгения побыть в камере, пока он не заснет.

И Евгений добросовестно сидит на стуле, пододвинутом вплотную к металлическому ребру койки. Угрюмый часовой вечности, чья обязанность на сегодня – отгонять от своего подопечного смерть, если она вдруг надумает явиться раньше срока. В глубине души он знает, что *смерть лишнего не возьмет, она только свое возьмет,* но поди объясни это Стасу. Он не думает о том, заслуживает ли этот заключенный смерти, потому что ему все равно, а он привык не делать лишнего даже в мыслях. Если бы его волновали такие вопросы, как погода, возможно, сейчас он подумал бы о том, что зима в этом году будет суровой, а весенняя оттепель – внезапной. Но погода его не интересует. *И торжественный гимн над столом гудит кроме мертвых этой ночью никто не спит.*

Спит Влад, и спит Игорь, и спит Инга, и даже яростная Татьяна спит тоже. И каждому что-то снится, у каждого что-то свое, и все оно такое… в конечном итоге такое одинокое. А вот Евгений не спит, поэтому ему вообще ничего не снится. *Но и мертвым под снегом не грустно но очень тепло легко им положены хлеб и печенье и теплое молоко.*

5

Карнавальные элементы в пространственной реализации и театрализации действия – происходящее есть всего лишь модель ситуации. В антиутопии создается смысловое напряжение между страхом обыденной жизни и карнавальными элементами, пронизывающими всю повседневность. Карнавальные элементы проявляются как в пространственной модели – от площади до города или страны, – так и в театрализации действия. Иногда автор прямо подчеркивает, что все происходящее является розыгрышем, моделью определенной ситуации, возможного развития событий.

Аттракцион в антиутопии – это стимул раскрытия характеров на пределах духовных возможностей.

– Сознание живет еще пятнадцать секунд после инъекции, – говорит Анна. – Это правда? – спрашивает она.

– Не думайте об этом, – говорит Евгений.

– Хорошо, я не буду об этом думать, – кивает Анна.

За все время пребывания в камере она ни разу не спросила о том, что случилось со Стасом.

– Какой завтра день недели? – спрашивает Анна.

– Воскресенье. Завтра воскресенье, – говорит Евгений.

Ночь. До завтра остается целое утро.

В воскресенье Анне сделают инъекцию, кажется, в полдень.

Как мало времени осталось. Евгений вздрагивает, несмотря на утепленную форму, как от невесть откуда взявшегося сквозняка. Подается вперед и шепчет ей, не понимая, кто сидит сейчас перед ним и не придавая этому значения. Евгений горячечно пытается ей что-то сказать, так отчаянно, что это становится почти интимным.

– …вы знаете легенду о Поедателе грехов? В средние века перед похоронами проводили специальный ритуал, куда приглашали Поедателя грехов – такую же уважаемую фигуру, как царь или жрец, и Поедатель съедал хлеб, зажатый в руках покойника, забирая тем самым его грехи себе. И человек умирал безгрешным… Когда они приходят сюда, на самое дно, те, кто не справляется со своей жизнью настолько, что их приходится убирать из жизни, когда вы все рано или поздно попадаете сюда – я проживаю ваши жизни и смерти за компанию с вами, пока вы прощаетесь с ними… семь дней, небо и землю, и всяких тварей… и это было хорошо. На седьмой день, пока Он отдыхал, происходит инъекция. Я умру вместе с вами, завтра. Я хочу, чтобы вы были живы, Анна, как сделать так, чтобы вы оставались живой?

Она молчит. Анна молчит и смотрит на него так, словно никогда больше не будет страшно, неправильно и плохо, так, словно она никогда не умрет, потому что в глазах ее – милосердие. Ее кожа настолько бледная, почти серая, а пальцы наверняка очень холодные, когда она тянется к его щеке, с жестом искупления для него, палача и садиста, но так и не касается его щеки.

Ее улыбка полна милосердия и… доверия, и того, что называют иногда «благодать», потому что это и есть дарующий благо.

– Знаете, это совсем не больно – не дышать, – признается Анна.

Экстатически влюбленный в своего кумира Влад переживет этой ночью библейский конец света, языческий конец света, конец света человеческого. Он смотрит, как его персональный бог говорит с пустотой, трогает пальцами пустоту, потому что нет никакой Анны, потому что Анна – мертвая совсем.

В соседнем отсеке ее убийца, Стас, смотрит сухими горячими глазами в низкий потолок, а потолок все ниже, ниже, потому что недолго Стасу осталось жить, и дышать, и думать, и говорить.

Потому что Игорь очень хотел помочь ей. Потому что он молил, угрожал, уговаривал. Тогда, там, не здесь и не сейчас, Стас держал двумя руками подушку и готовился накрыть этой подушкой ее лицо, а она не возражала совсем, лежала меж его коленями навзничь и смотрела, внимательно и молча, и, даже когда он накрыл синтепоновым мякишем ее лицо, ее руки сжимались на простынях, она широко развела руки, чтобы и в этом не помешать ему, Стасу.

Потому что Стас убил Анну.

Потому что Анна мертвая.

Утро. Пока они втроем идут по длинному коридору, кажется, что все хорошо. Но уже на пороге врачебного кабинета Стас начинает трястись. Его трясет так, что он не может стоять ровно. А надо двигаться вперед, но они вынуждены стоять втроем, тесно примыкающим друг к другу строем – две статуи и один трясущийся Стас. Влад смотрит на Евгения так, как будто видит впервые, смотрит и все никак наглядеться не может, а Евгений хмурится и пытается удержать Стаса в вертикальном положении. И если постепенно дотолкать заключенного до весов еще хоть как-то удается, то устоять на них Стас не способен. Остается только взывать к его благоразумию.

Ведь если неправильно рассчитать вес, умирать будет больно.

– Если неправильно рассчитать вес, умирать будет больно, – жестко говорит Евгений.

Стас сгибается пополам и блюет ему на ботинки.

Влад охает и бежит за тряпкой, и Стас с Евгением остаются наедине.

– Все пройдет очень быстро, – уже мягче начинает Евгений. – Восемь секунд, если нормально взвесимся и зафиксируем подсчеты. Почти не больно. Я говорил, что это плохая идея, но раз уж ты пожелал вешаться, значит, будет повешение. Встань на весы, Стас, и стой нормально. Это. Очень. Важно.

Стас спрашивает, кому это важно. Но в ответ получает лишь усталое качание головой и руку, помогающую ему ровно стоять на весах.

После взвешивания вдруг доходит: *это* уже сейчас. Почти сейчас. И *это* так ужасно несправедливо, что Стас начинает плакать. Он ведь живой, с живыми нельзя так. Убирать. Умерщвлять. А до того он никогда не думал о смерти. Все, что приходило ему в голову: жизнь как простой путь от А до Б, где А начало пути, а Б финальная ленточка. А дальше там что – совершенно не важно, пока ты молод и проходишь эту самую дорогу. *Некоторые люди живут как в порядке эксперимента.* Такое можно было бы сказать и о Стасе.

Стас совершенно не думает об Анне, о том, как отнял у нее жизнь, – так получилось. Но нельзя же насильно отнимать теперь

жизнь у него. Он молод, он здоров, ему совсем не пора. Это так нечестно и несправедливо, что плач его становится простым и наивным, почти детским.

– Никакой справедливости! – доносится из-за стенки. – *Отче наш, иже еси, заплати за такси.*

Смех. Это сосед, которого Стас никогда не видел, человек, которого не любит охранник Евгений. Стас вслушивается в хриплый голос и отвлекается от плача.

…В раю нет правых и виноватых. *В раю нет шишек и деревьев.* Время теперь идет так медленно, каждое слово – камешек, падающий на дно колодца, в котором совсем не вода. Можно ли таким образом засы́пать весь колодец?

Всего два слова, они – как ключ от всех дверей, они отопрут любую камеру. *Прости меня* – вложить в уши и в рот Богу, и всё, всё. Истинный праведник – тот, кто, опустившись на самое дно, потянется затем наверх. Есть ли дно ниже, чем то, где они оказались? Сама земля уже не в силах их носить, их убирают из этой реальности насильно. Но это не страшно, ничего не страшно, если в последнюю минуту вскочить на подножку несущегося поезда, если поменять лагерь, сменить Легион на ангельский сонм.

Мы все – живые. Чем отличается жизнь Стаса от жизни той, кого он умертвил? Не хочешь – заставим, не знаешь – научим. Покайся, шепчет голос, и Стас, честное слово, пытается это сделать.

Эти встречи похожи на подачки, никогда до конца не ясно, когда произойдет следующая. Когда он уходил, он оставил брату и Тане квартиру. Теперь он живет здесь, и Таня здесь не бывает никогда. Игорь – бывает.

Большую темную квартиру ему выдали на службе, Женя же приравнивается к военным. Его библиотека огромна. Стоимость подобного собрания колоссальна: книги на русском языке, есть экземпляры не только нулевых и даже 90-х, но и 60-х годов. Библиотека занимает собой комнату. Еще комната – кухня. Ванная и туалет. Спальни нет, Женя почти не спит, иногда присаживается в кресло в углу библиотеки и прикрывает глаза. Так и сидит после отбоя до звонка нового рабочего дня. Ему хватает.

Игорь думает, что, если бы он мог кого-то любить, то есть если бы был способен на это чувство, он любил бы своего брата. Есть люди, живущие на такой глубине реальности, что им становится видно изнанку мира. А есть те, кто плавает на поверхности, душа, которая видит солнце сквозь чистую воду.

Взрослый мужчина смотрит на библиотеку, дотрагивается пальцами до корешков книг так, будто он мальчик, будто мама потеряла их где-то в глубинах магазина, и это – непоправимая катастрофа

и сейчас вся надежда на брата, на то, что он знает, как теперь им добраться до дома или где им ждать мать.

Игорь, которому никогда не приходило в голову, что можно просто жить в этих книгах, проживать тысячу жизней и всё, – не здесь. Ему не дано понять, что можно быть всем и никем одновременно, достаточно просто жить в своей голове, выходить ненадолго, совершать какие-то действия, но не покидать ее границ надолго.

Это похоже на предчувствие срыва, первого за его жизнь. Судорожный блеск глаз, подвижная мимика его лица. Женя усмехается. Речь пойдет о Тане, конечно, о Тане. Не потому что она – то единственное общее, что есть у них на земле, а потому что у Игоря нет больше ничего и никого. Брат да Таня. Брат никогда не говорит о себе. Так что остается она, самопровозглашенная героиня, освободительница узников, разрушительница тюрем, которые никто не охраняет.

И Игорь *говорит*. Тане нужна помощь с митингом. Нужно, чтобы было СМИ. Нужен прямой эфир. Нужна подпись Игоря, нужна его ответственность.

– …Это обязательно надо осветить в прессе. Пустить в эфир, понимаешь, – говорила Игорю Таня. – Ничего противозаконного, мы готовили этот перформанс почти год. А потом мы уедем, мы уедем насовсем. Весной, мы уедем отсюда весной. Нам помогут. Все уже почти готово. Пусть мертвые сами хоронят своих мертвецов, Игорь, ты ничего не мог сделать для этой женщины. Не помни, не помни, не помни – забудь. Выбей разрешения. Поговори с кем надо на своей работе. Игорь, слушай мой голос, слушай то, что я тебе говорю. По задумке перформанса, действо актеров должно заставить зрителей задуматься о чудовищности казни.

И снова он спросит обо всем у Жени. Но уголки Жениных губ неудержимо и незаметно ползут вверх. Женя скажет: «Новый круг боли – принимать решения самому. Новый круг – быть без брата, совсем», – скажет он.

Сегодня пошел снег, потому что его ждали. Парашютный десант, группа высадки «с дуба».

Игорь надоел ему. Разве Игорь забыл, что надо всегда *поднимать ставки*, чтобы игра оставалась интересной?

– Не люблю я рабов, – скажет Женя. – О, ты тот еще раб, – скажет Женя. – Ты еще в тюрьму сядь, чтобы быть со мной рядом.

Я лежу у стены – представляешь – меня расстреляли. И я не смогу тебе позвонить. Как глупо!

Игорь, который не может быть один – потому что, когда он один, он мертвый, то есть его совсем нет, – сделает то, чего хочет Таня. Каждый хочет выжить, это закон.

В камере рыхлый мужчина на грани срыва просит закурить. Евгений достает из кармана початую пачку сигарет. Толстяк прикуривает,

у него трясутся руки. Евгений смотрит куда-то поверх его головы и думает о своем.

– Это будет больно?

– Нет, это не будет больно.

– Это будет, как наркоз?

– Да, это будет, как наркоз.

– Но сами-то вы не пробовали!

– Я пробовал… (*запинка*), я пробовал вводить.

У толстяка начинается паника, а одышка переходит в пугающие влажные хрипы. Евгений наклоняется к нему и начинает *говорить*, внятно, безэмоционально, доходчиво:

– Послушайте, вам за пятьдесят. Средняя продолжительность жизни шестьдесят лет, вы же знаете. Вы много курите, у вас одышка. Семьи нет, детей – тоже. Перспектив карьерного роста нет. За что держаться? Что терять?

Не важно, что ты говоришь, важно – как ты это произносишь.

6

Героя делает героем его попытка противостоять действительности, и чаще всего герой обречен на крах.

Стас стоит на коленях; вокруг него одинаковые стены-стены. И нет рядом Евгения, который, мучимый смутным *предчувствием предчувствия,* предоставил Стаса самому себе. Ненадолго, конечно, но этого хватило на то, чтобы научиться молитвам. И сейчас Стас не один, никто не может быть один – вот в чем суть, потому его, коленопреклоненного, ведет из-за стены невидимый голос. Истинный праведник равен Фениксу, возродившемуся из пепла. А казнь – уже завтра. И Стас признается. Признается, что совсем не умеет рисовать, да что там – писать картины. Убил, да, убил, потому что не знал, как все это прекратить иначе.

Он говорит и говорит… И вдруг, сумев произнести вслух самое страшное, сказать словами то, чему названия не было и нет, в ответ слышит не прощение, но хохот.

Это хохочет человек за стеной – искренне, с наслаждением.

– Я сломал тебя, – говорит он. – О, все так легко ломаются! Тот, первый, сломался быстрее всего, так быстро он согласился на суицид.

Стас затыкает уши ладонями, но все равно слышит смех – шакалиный, гиений.

– Здесь маловато развлечений, не находишь? Приходится выкручиваться, ура-ура, голь на выдумки хитра. Чего только стоило уговорить тебя на повешение! Потому что это больно. Потому что это долго. Потому что это страшно. Ты будешь висеть, как туша свиньи в мясной лавке. Как туша! Висеть, как туша, как груша, как чертова туша, – издевается сосед. – Я – король мира! – хохочет он.

Горько плачет Стас. Казнь случится завтра утром.

Бога нет, есть только то, чего ты хочешь.

А потом, когда приходят *Schutzstaffel* и говорят, что уже пора, у Стаса все кружится перед глазами, а этим скользким кружением наваливается глухая темнота. Он, кажется, падает в обморок и чувствует легкость своего тела – потому что висит на локтях *Schutzstaffel*, стоящих справа и слева от него. Из темноты его тащит голос Евгения, он говорит ему: «Дышать, вдох, выдох, глубоко, уловить ритмы мира, пока мы тут – мы всё еще части мира, винтики огромной махины, механизма, мизинцы на руках космоса…» Стас идет за голосом, они дышат вместе. Тогда Стас просит Женю дать ему руку, и тот действительно дает ему руку. Он не отпускает пальцев Стаса, пока *Schutzstaffel* не поставят Стаса под петлю.

– Я не хочу исчезать, – говорит Стас Евгению шепотом.

Евгений кивает. Никто не хочет, конечно, никто.

Когда Стасу дают последнее слово, он ищет глазами лицо Евгения и наигранным, чужим голосом говорит, что обед смертника был тем еще дерьмом. Он не видит лица Евгения, но ему кажется, что тот улыбается этой корявой шутке. Конечно, было бы смешнее прокричать что-нибудь про «Пейте какао Ван-Гутена!», но уже все равно.

На голову Стаса надевают мешок, и в сухой темноте он остается один на один со своим дыханием. Только и дыхание тоже скоро у него отберут.

Потом кто-то тянет за рычаг. И Стас корчится в агонии, и дергается, и висит, как бешеная туша свиньи из мясной лавки, и душа не прощается с телом. Стас долго не умирает, потому что в конечном итоге им так и не удалось правильно рассчитать вес.

Эротичность и чувственность антиутопий объясняется тем, что сфера личного становится единственной сферой проявления собственного «я», а телесное оказывается возбудителем духовного начала. Чувственность – предмет особого внимания антиутопии (легальная любовь в антиутопии выглядит как извращение; любовь подменяется экстатической любовью к государству).

Герой антиутопии непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Его личная, интимная жизнь часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «я». Отсюда – эротичность многих антиутопий, гипертрофированность сексуальной жизни героев либо преувеличенное – на первый взгляд – внимание к воссозданию сексуальных сцен и картин. Телесное оказывается возбудителем духовного, низменное борется с возвышенным, пытаясь пробудить его ото сна.

Легальная любовь в антиутопии либо находится под запретом, либо выглядит как извращение, либо любовь подменяется экстатической любовью к государству. Эротический подтекст взаимоотношений государства и граждан имеет специфический – садомазохистский характер.

Одно из определений садомазохизма: психосексуальная культура, основанная на эротическом обмене с властью и иных формах сексуальных отношений. Физиологически в основе садомазохизма лежит повышение уровня сексуального возбуждения человека и получения им психофизиологического удовольствия в результате сознательного нарушения тех или иных социально-детерминированных условий или табу. Психологически же это:

1. Уничтожение собственного «я» и попытка за счет этого преодолеть невыносимое чувство бессилия.

2. Попытка превратиться в часть большего и сильнейшего целого, попытка раствориться во внешней силе и стать ее частицей. Эту силу может представлять другой человек, какой-либо общественный институт, бог, нация, совесть или моральная необходимость. Став частью силы, которую человек считает неколебимой, вечной и прекрасной, он становится причастным к ее мощи и славе. Индивид отрекается от себя, отказывается от силы и гордости своего «я», от собственной свободы, но при этом обретает новую уверенность и новую гордость в своей причастности к той силе, к которой теперь может себя причислить. Садистские наклонности обычно меньше осознаются и больше рационализируются, нежели мазохистские, более безобидные в социальном плане.

Можно условно назвать общую цель садизма и мазохизма симбиозом. Симбиоз в психологическом смысле слова – это союз некоторой личности с другой личностью (или иной внешней силой), в котором каждая сторона теряет целостность своего «я», так что обе они становятся в полную зависимость друг от друга. Садист так же сильно нуждается в своем объекте, как мазохист – в своем. В обоих случаях собственное «я» исчезает. В одном случае это «я» растворяется во внешней силе – и его больше нет; в другом – «я» разрастается за счет включения в себя другого человека, приобретая при этом силу и уверенность, которой не было изначально. Но стремление к симбиозу с кем-либо другим всегда вызывается неспособностью выдержать одиночество своего собственного «я». И тут становится ясно, почему мазохистские и садистские тенденции всегда связаны и перемешаны одна с другой. Внешне они кажутся взаимоисключающими, но в их основе лежит одна и та же потребность.

Человек не бывает только садистом или только мазохистом; между активной и пассивной сторонами симбиотического комплекса существуют постоянные колебания, и зачастую бывает трудно определить, какая из этих сторон действует в данный момент, но в обоих случаях индивидуальность и свобода утрачены.

Элемент садомазохистской игры в антиутопии объясняет то, что бунт часто оказывается элементом системы, – это еще одна характерная особенность антиутопического мира.

Тоталитарные системы имеют четкий внутренний стержень, не давая возможности опрокинуться в ту или иную сторону. В социуме

взаимонаправленные садизм и мазохизм структурируют репрессивный псевдокарнавал, ибо карнавальное внимание к человеческому низу, к телу, и телесным «низким» наслаждениям приводит в репрессивном пространстве к гипертрофии садомазохистских тенденций. Как правило, социальный конфликт зависит в этом случае только от поведенческого типа толпы, так как власть никогда не в состоянии умерить свои садистские наклонности.

Тема смерти в антиутопиях не является случайной, оторванной от общей жанровой проблематики. Она явственно тяготеет к садомазохизму антиутопического социума, различным образом трансформируясь и преобразуясь: то в сцене казни, то в метафоре вознесения (например, как в романе Набокова «Приглашение на казнь»), то в умерщвлении плоти, то в профанации плотской жизни, в сведении ее к выполнению предписанной свыше социальной функции. «Именно влечение к смерти проявляется в двух различных формах, смотря по тому, обеспечивает ли Эрос его деривацию вовне (садизм) или же загружает его след, его внутренний остаток (мазохизм)».

Садизм подразумевает использование страха смерти для удовольствия. Порождая страдание, страх вытесняется сознанием мазохиста и уступает свое место удовольствию от страха, порожденному страхом.

Внутренней атмосферой и главным стержнем антиутопии как жанра кино и литературы является страх. В антиутопии страх «выдавливает» из личности производительную активность, которая проявляется в самых немыслимых видах: от творческого «зуда» до сексуальной распущенности и необузданной агрессивности.

Власть слишком часто прибегает к страху как к некоему орудию насилия над массами. Страх власти раздваивается, разлетаясь по разным полюсам человеческой нормы. Невозможно бояться до бесконечности, человек находит удовольствие либо в патологическом унижении перед властью, либо в изуверском насилии над определенной частью общества. Таким образом, происходит конденсация садомазохистских тенденций в социуме антиутопии.

Татьяна

Игорь стонет во сне. Я засыпаю под его вздохи, мне снится пустой жаркий город, белая ночь, мне снится, как мы идем по пустой линии, Женя, Игорь и я, мы идем до набережной, идем к воде.

Я вижу, как Женина рубашка промокает от пота и липнет к его спине. Я тянусь к нему рукой и никак не могу достать, я все время отстаю, как бы я ни прибавляла шаг, они идут впереди меня, и я не могу их окликнуть.

Мы выходим к воде, но это не Нева, это залив. Ядовитые мелкие волны, мелкая мутная вода, серо-зеленое небо, как будто затмение, как будто небо сереет от натуги и вот-вот начнут падать спутники и ракеты. Никакого гранита, асфальта – только серый горячий песок.

Перед нами здание, бесконечно высокое, серое здание. Такие дома называли раньше хрущевками, только не с таким количеством этажей. Женя делает шаг к воде, наклоняется. Я так боюсь, что он дотронется до этой ядовитой воды, захочет умыть лицо. Он садится на корточки, я, наконец способная его догнать, опускаюсь на колени, песок колет кожу.

– Женя, Женя, послушай… – говорю я.

Но он внимательно смотрит на воду, на женщину в воде.

– Вам туда, – говорит женщина и протягивает руку к дому.

Я смотрю на нее и вижу, что это кукла – старая, измочаленная временем китайская подделка под Барби, у меня были такие в детстве, папа делал для них деревянную мебель.

– Не слушай ее! – хватаю я Женю за руку.

Но он поднимается, и я встаю вместе с ним.

– Не слушай! Пойдем отсюда, пойдем!

Но он уже открывает железную дверь подъезда, и Игорь молчаливо следует за ним. Я снова не могу их догнать, я так и иду сзади, задыхаюсь, легкие болят от горячего воздуха, и мне очень страшно.

Мы попадаем на первый этаж. Это бесконечно длинный темный коридор, вереница закрытых дверей друг напротив друга, невысокие толстые старухи в аляповатых кимоно семенят по коридору, открывают и закрывают двери, заходят в комнаты. Одна из старух подплывает к нам. Я смотрю на ее дряблое лицо: круглое сморщенное яблоко с чудовищным гримом гейши, потрескавшимся на щеках.

– Пойдемте. Вам наверх, – говорит она.

Мы идем за ней по коридору, одна из дверей открыта, я заглядываю внутрь и вижу металлическую печь.

– Когда я умерла, меня не кремировали, – говорит старуха, – и тогда я встала и пошла работать сюда.

– Женя, Женя, пойдем отсюда, не слушай ее, она мертвая! – кричу я.

Только никакого Жени нет, и Игоря нет тоже. Я иду по коридору одна, а вокруг семенят одинаковые мертвые старухи. Они доводят меня до лифта, я плачу, вырываюсь, но не могу остановить эту процессию.

– Куда я иду? – задыхаюсь я.

– Тебе надо наверх, к главврачу, – говорит старуха и нажимает кнопку лифта.

Кабинет главврача – маленькое квадратное помещение на последнем этаже, голубые стены с розовыми облаками. Облака медленно извиваются, плывут по стене. Я всматриваюсь и вижу, что это семимесячные зародыши и новорожденные младенцы, скрученные, сросшиеся друг с другом, я хочу закричать и не могу.

У стола стоит главврач, женщина со светлыми волосами, лет тридцати пяти, высокая, строгая.

– Где Женя? Где Игорь? – задыхаюсь, задыхаюсь, задыхаюсь я.

Она качает головой и смотрит мне в глаза. Меня усаживают в кресло для инъекций, привязывают руки. Я плачу и не могу остановиться. Главврач кивает одному из санитаров, мне в вену вводят иглу, и я просыпаюсь.

ЧАСТЬ III
Титаномахия

Эрос

Перформанс представлял собой игру в массовое самоубийство в режиме реального времени. Сотни людей вышли на площадь, поднесли пистолеты к вискам, поднесли пистолеты ко ртам, прицелились в живот: «Скажем fuck насильственной смерти!» Игорь стоял в толпе коллег с канала сбоку от центра площади. Таня махала пистолетом-пустышкой где-то в сердце толпы. День был солнечный и погожий, и это – это все – было даже в каком-то смысле *красиво*.

По сигналу несколько сотен человек нажали на курки и мягко опустились на землю. Пятнадцать, четырнадцать, тринадцать, двенадцать, одиннадцать, десять.

Абсолютный Расстрел. Неизбежный Предел революций. Отрицаний тотальных нахальная сбудется цель.

Город застыл. Девять, восемь, семь, шесть, пять, четыре. Три, два, один – и застрелившиеся мужчины и женщины встали. Одна женщина осталась лежать на земле. Чудовищная ошибка. Инга.

И жемчужные зубы как злые ножи разомкнутся, а потом будет то, что всегда происходит в конце.

Светило солнце.

Когда его после всех судов перевезли наконец в наше учреждение, несколько дней я не ходил к нему. Я взял отгул. Комендант аж испугался: мне несвойственно брать отгулы. Лежал на кресле в библиотеке и, высоко запрокинув голову, смотрел на потолок. С потолка шел снег. Стена стала экраном, на котором безостановочно, будто с кинопроектора, мелькали слайды моей – нашей – жизни. Я прокручивал вперед и назад, какие-то кадры зависали, мерцали и рябили, не хотели уходить. Какие-то я пытался стереть силой мысли. Не выходило.

Глаза Игоря, выражение его глаз, которое не изменилось с детства… Стоп-кадр: вот Игорь смотрит на меня – я разобрал его игрушку, это был трансформер, – смотрит со страхом и обожанием.

Стоп-кадр: Игорь смотрит на меня и говорит, что он не хочет работать журналистом.

Стоп-кадр: Игорь теребит пальцами рукав рубашки, поднимает на меня глаза – мы с ней решили пожениться, – страх и обожание в его глазах.

Потом мне позвонили. Игорь просил позвать меня. Хотел, чтобы я был с ним оставшиеся дни, чтобы я с ним *поработал*.

Мир покрывался трещинами, тонкими глубокими расколами, мир качался.

Ему очень трудно было сидеть на стуле. Нет, сидел он неподвижно, но ему казалось, что он двигается, ерзает, пытается встать. Страх сводил лопатки, плечи, легкие, и казалось, что в комнате совсем нет воздуха и он совсем не может сделать вдох.

Два дня, осталось два дня, и его не станет насовсем. *Очень боюсь, я очень боюсь засыпать!* Самый страшный сон на свете – знать, что ты закроешь глаза, чтобы больше никогда их не открыть. В сознании человека не умещаются такие понятия, как «вечность», «никогда» или «смерть».

Я не могу поднять на него глаза. Сижу за столом напротив, обхватив голову руками и упершись локтями в зацарапанный пластик. Пепел теплится и жжет между пальцами.

– Транквилизаторы, – я стараюсь говорить уверенно. – Скоро станет легче.

– Посмотри на меня.

Посмотри на меня посмотри на меня посмотри на меня посмотри на меня посмотри.

Я смотрю, и, когда он видит в моих глаза тревогу, он начинает кричать. Он брызжет слюной и слезами, задыхается и путается от вырывающихся слов. Кричит, что, для того чтобы я смотрел на него, надо было стать смертником. Для того чтобы я любил его, надо умирать. Теперь он умирает, так самое время его полюбить.

Воздух кончается быстро, и силы тоже. Он просто плачет, тихий, как всегда, красивый маленький братишка.

– Самый честный способ добровольно уйти из жизни – единственно честный – перестать дышать, – всхлипывает Игорь. – Жень, мне страшно, – жалобно, как в детстве, признается он в том, что я и так знаю.

Пауза.

– Где Таня?

– Они не могут ее найти.

Пауза.

– Жень, а как меня? Куда потом?

– Здесь есть крематорий.

Я встаю со стула, склоняюсь над ним и обнимаю. У нас остаются две ночи. В первую из них я сижу в кабинете у себя за столом и тупо смотрю на бумаги, кипой разваленные на всей поверхности стола. В своем отсеке Игорь истошно орет всю ночь напролет. У него все никак не садится и не садится голос. Влад хочет пойти к нему, но я приказываю оставаться на месте. Пусть орет. Потому что ничего не сделать. Потому что я сам все пытаюсь, пытаюсь, пытаюсь крикнуть – и не могу. Получается только змеиное сипение.

К утру брат затихает.

Вторую ночь мы проводим в камере. Игорь крепко держит меня за колени, мы сидим на полу, и я стараюсь не дышать. Я не могу понять,

сошел ли он с ума, действительно ли не выдержала его психика или это я свел его с ума много раньше. Я решаю, что это не важно, и продолжаю молчать. *Слова могут убить любовь*, более того – убить ее могут любое неловкое движение, нечаянный звук. Спрятав лицо в моих коленях, Игорь счастлив. Он получил все мое внимание, теперь он центр моего мира. Иногда я поднимаю голову и смотрю на настенные часы в коридоре. Пытаюсь взглядом заставить секунды идти медленнее. У меня не выходит.

Игорь улыбается замученно и почти счастливо. Точно – обезумел. Он все смотрит и смотрит мне в глаза, одной рукой сжимая мои пальцы. Во вторую вводят яд. Наплевать на правила. Я без пяти минут комендант этого проклятого места, мне можно все.

Владу потом приходится разжимать мою руку, потому что я сам не могу. Откуда-то из зрительской ложи на меня смотрит Константин Вячеславович. Старческое, укоризненное, злое выражение лица.

Я почему-то бешенно настаиваю, чтобы брата отпевали. Это дикость, но со мной боятся спорить. Потом кладу заявление на стол коменданта. Он пытается меня отговорить как может: я его длань наказующая, рука правая, Дарт Вейдер вековечной смертоносной звезды. Вместо увольнения дает больничный. Мне к тому моменту становится все равно.

Потом снова начинается дикий ор умирающего животного. Поднимаюсь, чтобы пройти в отсек с камерами, и обнаруживаю, что я у себя дома. Потом выясняется, что ору я сам.

Мне становится дико смешно. А потом – страшно.

Таня обнаруживается в доме нашего деда. Пустой мир. Анна Палей писала картины о многоярусном мире, но тот мир, что простирается слева и справа от меня, позади и впереди меня, – это пустой мир, холодный мир, мир пепельный.

Область закрыта, редкие блокпосты, ни единой живой души. Сосны, в которых мы с Игорем прятались в детстве. Она на первом этаже, она повесила одеяла на забитые окна, но все равно не решилась включать свет. У нее есть пара фонариков. Зимой темнеет рано, около трех часов дня. Сумерки. *Это бывает, такая любовь, когда не достать и не дотянуться сердцем, губами, воплями, пуповиной, не вообразить себя половиной и тебя половиной, но навсегда учесть, что воздух будет стоять стеною между тобой и мною.*

Она не понимает, что происходит. Плачет, целует мои щеки, целует переносицу, брови, висок, целует мои глаза. Монетки… в древние времена, провожая мертвецов в большой путь, им укладывали на глаза монетки.

Рыдает и бормочет что-то бессвязное. «Женя, мы умерли? Женя, мы мертвы?»

У нее истерика, я сижу рядом с ней на коленях, она обнимает меня за шею, держится за меня, и я жду, когда приступ пройдет,

я жду и надеюсь, что это просто истерика, что Таня не обезумела, что она очнется.

– Игорь, Инга… – плачет Таня, она зовет их в сгущающейся темноте. – Игорь! Жень, они оба мертвы. Это я всех убила, я. Ты полено, цепкий клещ, высосал всю радость мира. Пожалуйста, слышишь, пожалуйста, я очень тебя прошу.

Что просит, не ясно.

Я принес ей еды, мы сидим на полу в темном сыром доме, она ест, наклонив голову, я не вижу ее лица. Но, когда она поднимает его, безумие отпускает ее. «Нужно связаться с товарищами. Весной, когда сойдет лед, мы уедем, да, Женя? Мы уедем, там будет настоящее море, мы уедем и будем жить, жить – мед-пиво пить», – она смеется. Ну не совсем, значит, отпускает. Но отпустит.

Потому что я знаю, как все поправить. Таня целует меня горячечными губами. «Уедем, уедем!» – шепчет она.

На ночь мы остаемся в доме деда, и я впервые думаю о том, что между домом и камерой нет никакой разницы.

Я стою перед ней на коленях, а она сидит на краю постели очень тихая, спокойная и такая родная. Смотрит на меня так, как будто видит впервые. Ей-ей, очнись ты, робот, это же я, Женя. Евгений. Онегин. Таня. Ларина? Смешно. Нет. Что угодно. Я так ошибался, некоторые люди живут как в порядке эксперимента, а потом набегает сумма и они уходят на дно. Но мы не уйдем. Я умею все чинить, я знаю, как все поправить. Я не монстр – я дурак. Любил умирающих, а надо было любить живых. Я правда умею все чинить, врачевать и вылечивать. Я знаю, как сделать так, чтобы было не больно.

Мы напишем в реальности нового Игоря – реальности нужен наш сын, сын Жени и Тани, Игорь, он снова будет жив и все будет хорошо.

Она откидывается на кровать. Сейчас, что ли, будем делать нового Игоря? И я кидаюсь к ее ногам, и уверяю, и доказываю, привожу аргументы, вру и откровенничаю, расковыриваю до тех пор, пока по ногам ее не начинает сочиться вязкая темная пустота. Говорю про переезд, про другую страну, про другую Таню, про другого Женю и, конечно же, про совсем другого Игоря. Вверх по лестнице, ведущей вниз. Она засыпает спиной ко мне, до самого утра я отгоняю от нее тени злых ангелов. Я прижимаюсь грудью к ее спине, это самый правильный ракурс на свете, вот где мое место. «Теперь все будет хорошо», – тихо, на пороге слышимости говорит она, не поворачивая головы. Мне в бок упирается что-то твердое. Но хрупкость мира так легко нарушить – сейчас, когда мы разрезали мир напополам и ткнули пальцем в его темную сердцевину. Так что я на ощупь, совсем не глядя, выкидываю на пол какой-то пузырек.

Танатос

Мы пляшем перед кактусом мы пляшем перед кактусом мы пляшем перед кактусом в пять часов утра. Так мы, уверенные в своей самости, первости и неприкосновенности, просыпаемся утром от холода, крепко обнимая двумя руками труп.

Так пачки таблеток и осколки пузырьков хрустят под нашими ногами, пока мы пляшем перед кактусом в пять часов утра.

То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку. То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

Я держал руки брата, обе руки, когда жизнь покидала его тело, он смотрел мне в глаза, у нас с ним были одинаковые глаза, одинаковые серые глаза, глаза нашей матери, он умирал в кресле, я смотрел ему в глаза и умирал вместе с ним.

То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку, то, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

Мертвые и живые в безумной пляске, замедленном хороводе, черные человечки нисходят с греческой урны, орнамент оживает, они бредут, приплясывая. То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

Между помыслом и поступком.

Я обнимал плечи женщины, которая родилась не в том месте и не в то время, прижимал к себе ее коченеющий труп и засыпал, уверенный в том, что завтра будет первый день всей нашей оставшейся жизни.

Я не могу спать. Я не спал сегодня, не спал вчера и третьего дня – я не спал с тех пор, как не стало Игоря. Как не стало моего брата, я никогда не сплю.

Я уничтожил свою библиотеку. Порвал каждую книгу. Я сложил во дворе-колодце большой костер, и горели слова на русском, горели слова на греческом, на латыни, горели и плавились картины Анны Палей.

То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

Какая красивая весна, какое солнце.

Я иду в полицию, я иду в полицию, я иду в полицию, и я им говорю. Я говорю о митинге, я говорю об Игоре. Я говорю о Тане, она теперь мертвая, она теперь мертвая совсем. Я говорю полиции о своей причастности, о своей виновности я говорю.

То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку. Скоро это все закончится, круг, круг Аристотеля, круг, книга закончится там же, где и началась, пони бегает по кругу, пони бегает по кругу, то, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

Скоро я поеду в полицию, и ко мне выйдет человек, он будет говорить со мной, день первый, день второй, небо и землю, и всяких тварей, и это было хорошо. На седьмой день, пока Он отдыхает, мне сделают инъекцию.

Вода затопила порт. То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

Женщина-следователь смотрит мне в глаза. Женщина-следователь смотрит мне в глаза. Лет тридцати пяти, высокая строгая женщина со светлыми волосами смотрит мне в глаза.

Вот как кончится мир вот как кончится мир вот как кончится мир не взрыв, но

– *Нет,* – говорит она, – *нет,* – говорит она.

– Работа центра остановлена, – говорит она.

– После того происшествия, зимнего происшествия, – говорит она.

– С этой весны, – говорит она.

– Временно, – говорит она.

– Никаких инъекций, – говорит она.

– Пожизненное заключение, – говорит она.

Она говорит. ◆

В тексте киноромана процитированы строки и фрагменты сочинений Бесика Харанаули, Платона, Яшки Казановой, Линор Горалик, А.П.Чехова, А.И.Куприна, Константина Вагинова, Иосифа Бродского, Константина Комарова, братьев Стругацких, Джерома Сэлинджера, Уильяма Голдинга, Габриэля Гарсиа Маркеса, Тани Ивановой, Жозе Сарамаго, Александра Литвинова, Георгия Полонского, Курта Воннегута, Алины Витухновской, Юрия Нагибина, Федора Сваровского, Мариам Петросян, Евгения Сои, Томаса С. Элиота, Публия Теренция Афра.

А также статьи:

«Модификации жанра антиутопии конца XX – начала XXI века». – «Научное мнение: научный журнал». Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2013, № 85, с. 65–70 (ВАК).

«Взаимосвязь между интеллектуальными преобразовательными проектами и тематическим становлением жанра антиутопии». – В сборнике СПбГУКиТ «Неделя науки и творчества, 2013. Материалы научных и творческих конференций институтов и факультетов СПбГУКиТ». – СПб, 2013.

«Эротика в антиутопии и специфика ее эротичности: конденсация садомазохистских тенденций в социуме». – В сборнике СПбГУКиТ «Неделя науки и творчества, 2012. Материалы научных и творческих конференций институтов и факультетов СПбГУКиТ. – СПб, 2012.

«Антиутопия как явление постмодерна». – «Научное мнение: научный журнал», Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2013, № 8, с. 90–94 (ВАК).

«Сюжетная и стилистическая модификация киноантиутопии второй половины XX – начала XXI в.». Диссертационное исследование. – СПБГУКиТ, 2011–2014.

SUMMARY

Tadeusz Sobolewski
We won many battles under his command
On Andrzej Wajda's creative milestones.

Andrzej Wajda
Cinema is my mission
Chapters from the book.

Maxim Kazyutchits
Children of the sun
Review of Vitaly Mansky's UNDER THE SUN (Czech Republic – Russia – Germany – Latvia – North Korea).

Andrei Arkhangelsky
To build up a dragon
Review of Vitaly Mansky's UNDER THE SUN (Czech Republic – Russia – Germany – Latvia – North Korea).

Vitaly Mansky:
«I am just an observer»
Vika Smirnova interviews the filmmaker.

Igor Sukmanov
Nostalgie is not the same already
Anapa-2016. Open festival of CIS, Latvia, Lithuania and Estonia «Kinoshok».

Katerina Tarkhanova
Madness in the aul
Review of Adilkhan Erzhanov's PLAGUE IN AUL KARATAS (Kazakhstan).

Peter Shepotinnik
Five euro in change
Locarno-2016.

Natalya Sirivlya
Hell behind
Gdynia-2016.

Evgeny Maizel
An Armenian globe
Erevan-2016. Review of David Safarian's 28:94 LOCAL TIME (Armenia – Germany – Netherlands) and Harutyun Khachatryan's DEADLOCK (Armenia).

Elena Stishova
Box-office as ideology
Review of Nikolay Khomeriki's ICEBREAKER (Russia).

Nikolay Dostal
War on the road to God
Natalya Sirivlya converses the helmer ofTHE MONK AND THE DEMON.

Yury Bogomolov
Changes of landmarks
A historical analysis of the major mythologemas of the Soviet cinema.

Karina Nazaretian
Self regulation for democracy
On experience of the work of the Public committee for pleas against press.

«Without bloodshed»
On perspectives of mediaethics. Round table talk of the Public committee for pleas against press.

Tatyana Bogatyreva
Speak
Cinema novel. A concluding part.

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

№9 (*сентябрь*) 2016

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

9

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 3.11.16. Подп. к печати 14.11.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21924
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2016

16+

ISSN 0130-6405